image
not
available

Geschichte

des

Concertwesens

in

Wien.

Von

Eduard Hanslick.

Ier Theil

Wien, 1869.

Wilhelm Braumüller

k. k. Hof- und Universitätsbuchhändler.

Seinem Freunde

Dr. Eduard Schön

treu anhänglich

der Verfasser.

Inhaltsverzeichniss.

Vorwort . . . . IX—XV

Erstes Buch.

Die patriarchalische Zeit.

(1750—1800. Epoche: Haydn-Mozart.)

Erstes Capitel: Anfänge. Hofmusik. Die Tonkünstler-Societät. S. 3.

1. Organisation der Tonkünstler-Societät. S. 8.
2. Die Tonkünstler-Societät als Concert-Institut. S. 18.

Beilagen zum ersten Capitel.

a) Statuten der Cäcilien-Bruderschaft. S. 28.
b) Vollständiges Verzeichniß der Akademien der Tonkünstler-Societät von ihrer Gründung bis zum Jahre 1801. S. 30.

Zweites Capitel: Die fürstlichen Privatkapellen und der musicirende Adel. S. 36.

Drittes Capitel: Entstehung von Liebhaber-Concerten und Musikvereinen in Deutschland. S. 53.

Viertes Capitel: Dilettanten und Dilettanten-Concerte in Wien. S. 63.

Fünftes Capitel: Reisende Künstler, Concerteinrichtungen und Musikhandel im vorigen Jahrhundert. S. 80.

Sechstes Capitel: Virtuosen-Concerte in Wien im 18. Jahrhundert. S. 101.

1. Sänger S. 102.
2. Geiger. S. 106.
3. Bläser. S. 116.
4. Pianofortespieler. S. 120.
5. Virtuosen auf der Harfe, Guitarre und einigen veralteten Instrumenten. S. 130.
6. Glasharmonika und verwandte Instrumente. S. 133.

Zweites Buch.

Association der Dilettanten.

(1800—1830. Epoche: Beethoven-Schubert.)

Erstes Capitel: Die Gesellschaft der Musikfreunde. S. 139.
1. Entstehung, Organisation und Concertthätigkeit der Gesellschaft. S. 139.
2. Die Abendunterhaltungen und der Privat-Musikverein. S. 160.
3. Das Conservatorium. S. 163.
4. Musikzeitungen. S. 164.
Zweites Capitel: Patriotische Concerte und Wohlthätigkeits-Akademien.
1. Patriotische Concerte. S. 170.
2. Wohlthätigkeits-Akademien. S. 178.
Drittes Capitel: Die Spirituel-Concerte. S. 185.
Beilage.
Vollständiges Programm der beiden ersten Saisons der Spirituel-Concerte. S. 189.
Viertes Capitel: Die Pflege des Oratoriums (Tonkünstler-Societät, Theater an der Wien, Gesellschaft der Musikfreunde ꝛc.). S. 191.
Fünftes Capitel: Quartett-Productionen. (Schuppanzigh, J. Böhm u. A.) S. 202.
Sechstes Capitel: Virtuosen-Concerte von 1800 bis 1830.
1. Pianisten. S. 208.
2. Geiger. S. 227.
3. Bläser. S. 247.
4. Virtuosen auf der Harfe, Guitarre und Instrumenten neuer Erfindung. S. 254.
5. Sänger. 259.
Anhang: Privat-Concerte, Localitäten, Preise. S. 268.
Siebentes Capitel: Beethoven und Schubert. S. 273.

Drittes Buch.

Die Virtuosenzeit.

(1830—1848. Epoche: Lißt-Thalberg.)

Erstes Capitel: Die alten Concertinstitute.
1. Die Gesellschaft der Musikfreunde. S. 289.
2. Die Tonkünstler-Societät und der Chorregentenverein. S. 301.
3. Quartett-Productionen. S. 305.
4. Die Spirituel-Concerte. S. 307.
Zweites Capitel: Neue Erscheinungen.
1. Die Philharmonischen Concerte. S. 314.
2. Der Männergesangverein. S. 318.
3. Musikzeitungen. S. 320.
Drittes Capitel: Die Virtuosen. S. 324.
Beilage.
Verzeichniß der Virtuosen-Concerte in Wien von 1831 bis einschließlich 1849 S. 349.

Viertes Capitel: Componisten-Concerte. Wohlthätigkeitsakademien. Concerteinrichtungen. S. 353.
Fünftes Capitel: Charakter der vormärzlichen Concertepoche. S. 364.

Viertes Buch.

Association der Künstler.

(1848—1868. Epoche: musikalische Renaissance.)

Einleitung: das Jahr Achtundvierzig. S. 375.
Erstes Capitel: Die großen Concertinstitute.
1. Die Gesellschaft der Musikfreunde unter Hellmesberger und Herbeck. S. 379.
2. Die Philharmonischen Concerte unter Eckert und Dessoff. S. 388.
Zweites Capitel: Gesangvereine.
1. Gemischter Chor (Singverein und Singakademie). S. 392.
2. Männergesangvereine. S. 396.
Drittes Capitel: Quartett-Productionen. S. 400.
Viertes Capitel: Akademien. (Tonkünstler-Societät. Fest- und Wohlthätigkeitsakademien. Componisten-Concerte. Concerteinrichtungen.) S. 405.
Fünftes Capitel: Virtuosen von 1849—1869. S. 412.
Beilage.
Verzeichniß der Virtuosenconcerte in Wien von 1850 bis 1869. S. 422.
Sechstes Capitel: Charakter der nachmärzlichen Concertepoche. S. 424.
Alphabetisches Namensverzeichniß. S. 435.

Vorwort.

Wer jahrelange Müh' und Liebe auf eine literarische Arbeit gehäuft, der hat, beim letzten Federstrich angelangt, kaum mehr ein unbefangenes Urtheil über den Werth und Reiz seines Thema's. Doch glaube ich, bezüglich der Wahl des Stoffes und seiner Eignung für ausführlichen Vortrag auf die Zustimmung von Fachmännern und Musikfreunden zählen zu dürfen.

Das öffentliche Concertwesen — ein Product des vorigen Jahrhunderts, entsprungen theils aus der Entwicklung der Kunst selbst, theils aus den Erweiterungen des geselligen Lebens — hat eine zweifache hohe Bedeutung: eine specifisch musikalische und eine culturhistorische. In letzterer Hinsicht bietet der rege Zusammenhang der Concerte mit der Geselligkeit in verschiedenen Zeiten und Formen eine reiche Ausbeute von Sittenbildern. Blicken wir doch in das öffentliche und intime Musiktreiben zu Haydn's Zeit bereits wie in eine fremde Welt.

In dem Maße, als das Concertwesen sich organisirte und ein großes Publicum heranbildete, hat es allerdings an seinem ehemaligen Zusammenhang mit der Geselligkeit und dem Familienleben eingebüßt, dafür ist es um so wichtiger geworden für rein künstlerische Vertretung der Musik. Das Concertwesen, welches mit Ausschluß der eigentlichen Theater-, Kirchen- und Ballmusik die gesammte musikalische Production umfaßt und darstellt, darf quantitativ und vollends qualitativ sich des reichsten Kunstinhaltes rühmen. Seitdem auf Grund einer entwickelten Instrumentalvirtuosität Haydn, Mozart, Beethoven ihre höchsten Ideen in der Orchester- und Kammermusik niederlegten und alle deutschen Meister diesen Bahnen folgten, bildet das Concert die Hauptstätte der Musik als solcher, als Sonderkunst. In diesem Maße eigenberechtigt und selbstständig tritt die Tonkunst bloß im Concertsaal auf, überall sonst wirkt sie nur in Verbindung mit andern Künsten, als Theil eines Ganzen oder äußeren Zwecken dienend. Es kann diese künstlerische Bedeutung nicht schmälern, wenn Richard Wagner in

seinem „Bericht über die Reform des Münchener Conservatoriums" auch das deutsche Concertwesen kurzweg in Bann thut. In seinem bekannten Zerstörungsparoxismus hat Wagner bereits alle Monumente und Ansiedlungen der Tonkunst geschleift bis auf seine eigenen, kein Wunder, daß er auch das Concertwesen als „eine künstliche Treibhauskunst ohne alle Nachwirkung" abthut und bei dieser Gelegenheit versichert, man verstehe es bei uns nicht einmal, die Sinfonien und Oratorien der Meister richtig zur Aufführung zu bringen.

Ganz anders haben die ehrlichsten und gründlichsten Denker schon zu einer Zeit geurtheilt, wo die Concerte noch in der Kindheit lagen; ich erinnere nur an Forkel und Nägeli. „Bei dem unläugbaren Verfall der Kirchen- und Theatermusik", schreibt Forkel im Jahre 1783 [1]), „sind nun Concerte das einzige übrig gebliebene Mittel, wodurch Geschmack sowohl verbreitet als auch der höhere Endzweck der Musik noch bisweilen erreicht werden kann." Er erkennt den öffentlichen Concerten eine große und wichtige Mission zu, die er freilich seinem und dem Standpunkt der Zeit gemäß etwas einseitig in die Pflege der Vocalmusik, namentlich der „Oratorien geistlichen und moralischen Inhalts" legt. Dreißig Jahre später hatte die Instrumentalmusik bereits eine solche Höhe erreicht, daß Nägeli mit gleicher Wärme für ihre Ueberlegenheit Partei ergreifen und die Concerte hauptsächlich als die Pflegestätte der Instrumentalmusik preisen konnte. Letzterer vindicirt er — gegenüber der größeren Popularität der Vocalmusik — „die höhere Bedeutung für die Geweihten der Kunst, die über dem Volke stehen" [2]). Selbst in den schlimmsten Tagen der Verflachung unseres Concertwesens hat die Bedeutung des letzteren kein Einsichtsvoller in Frage gestellt. So äußert A. B. Marx in Berlin im Jahre 1827 gar heftig seine „Unbefriedigung an dem gegenwärtigen Inhalt" des Concertwesens, jedoch nicht ohne dessen „voraussichtliche Bedeutung und Wichtigkeit" zu betonen [3]).

Eine Geschichte des gesammten Concertwesens in Europa gäbe die wichtigsten und lehrreichsten Beiträge zum Verständniß der Musik und ihres Zusammenhanges mit dem Culturleben verschiedener Völker und Zeiten. Was ein solches Gesammtbild im Vergleich zu dem vorliegenden, enger umgrenzten Versuch an Großartigkeit und Stoffreichthum gewönne, würde es vielleicht wieder einbüßen an unmittelbarer Anschaulichkeit und Lebenswärme. Uebrigens hat eine so lange, reiche, zusammenhängende Kunstentwicklung, wie die Concertgeschichte Wiens, mehr als bloß locale Bedeutung. Wurzelnd in einem echt musikalischen Volk, erwachsen aus dem persönlichen Zusammenwirken von Meistern, wie Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, dann weiter blühend in immer reicherer Fülle und

---

[1]) „Genauere Bestimmungen einiger musikalischer Begriffe", in Cramer's Magazin von 1783. S. 1039.

[2]) Anrede an die Schweizerische Musikgesellschaft in Zürich am 19. Aug. 1812.

[3]) Berliner Musikzeitung vom Jahre 1827. Nr. 2.

Pflege, gibt gerade das Concertleben von Wien nicht bloß ein stattliches Bild für sich, sondern obendrein ein Spiegelbild der gesammten gleichzeitigen Musikcultur. Dieser Zusammenhang Wiens mit dem Musikleben des Auslandes ließ mich deßhalb ohne Bedenken manchen flüchtigen Blick über die Heimatgrenzen hinaus thun.

Die Geschichte der Concerte in Wien theilte sich mir wie von selbst in vier Hauptperioden, deren erste (Epoche: Haydn-Mozart) die letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts einschließt, während die zweite (Beethoven-Schubert) von 1800 bis 1830, die dritte (Lißt-Thalberg) von da bis zum Revolutionsjahr 1848 reicht, worauf die vierte und letzte die nachmärzliche Zeit, also die letzten zwanzig Jahre, behandelt.

Wenn ich diesen chronologischen Abgrenzungen noch besondere, deren künstlerischen Inhalt charakterisirende Aufschriften beifügte („Patriarchalische Zeit", „Association der Dilettanten", „Virtuosenzeit" und „Association der Künstler"), so sollten damit keineswegs pikante Apperçü's, sondern in Wahrheit sachgemäße Schlagworte gegeben werden. Wie alle Schlag- und Stichworte sind auch diese Nebentitel nicht von unanfechtbarer Genauigkeit, vielmehr haben sie mit den Definitionen ästhetischer Begriffe das gemein, daß sie zugleich zu weit und zu enge sind. Nur einen aus den die Physiognomie einer Kunstepoche charakterisirenden Zügen können solche Ueberschriften herausgreifen; sie dienen als nützliche Erkennungszeichen und Haltpunkte, sobald man nicht mehr davon erwartet als sie leisten wollen und sollen.

Die Bezeichnung der ersten Periode als „Patriarchalische Zeit" wird ihre Rechtfertigung finden in der Darstellung der wesentlichen Faktoren jener Concertepoche: der fürstlichen Capellen, des Mäcenatenthums, der Liebhaberconcerte und Dilettantenvereine, endlich des ersten stabilen Concertinstitutes in Wien, der Gaßmann'schen „Tonkünstler-Societät". Haydn und Mozart sind die sichtbaren Oberhäupter der Tonkunst in jener ersten Periode, welche ich in runden Zahlen von 1750 bis 1800 datirte. Daß die Mittheilungen über die Anfänge unseres Gegenstandes nicht weiter zurückreichen, erklärt sich einmal aus der Dürftigkeit der Quellen, sodann aus dem modernen Ursprung des Concertwesens, welches erst bei einer vorgeschrittenen Entwicklung des Instrumentalspiels möglich und mit den Compositionen Bach's und Haydn's wirklich wurde. Das siebzehnte Jahrhundert kannte Concerte eigentlich nur in der Form von Tafelmusik [1]). In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hatte man Concerte, aber noch kein Concertwesen.

In der zweiten Periode (1800—1830) sehen wir an der Stelle der fürstlichen Höfe und reichen Protectoren allmälich ein „Publicum" sich bilden und aus begeisterter „Association der Dilettanten" große Concertinstitute:

---

1) Vergl. M. Fürstenau: „Musik und Theater in Dresden". I. p. 192.

die „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde“ und die „Spirituel-Concerte“ erblühen. Beethoven ist die Heldengestalt, welche diesen Zeitraum vom Anfang bis nahezu an's Ende durchschreitet — zuletzt, leider nur eine kurze Spanne Zeit, begleitet von dem geistverwandten Lyriker Franz Schubert. Daß Beide erst nach dem Tode ihre volle Würdigung fanden, darf den Geschichtschreiber nicht hindern, die Wiener Concertepoche 1800—1830, an welcher sie persönlich bedeutend mitwirkten, als die Periode Beethoven-Schubert zu bezeichnen. Denn nicht bloß als die Schöpfer unvergänglich über die gesammte Musikwelt leuchtender Tondichtungen, sondern gleichzeitig als die einheimischen und mit dem Wiener Musikleben persönlich emporgewachsenen Künstler verherrlichen Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert die beiden ersten Epochen unserer Concertgeschichte.

Zur „Virtuosenzeit“ par excellence gestaltet sich die dritte Periode (1830—1848), dieser musikalisch luxurirende, üppige Entreact zwischen zwei Revolutionen. Lißt und Thalberg, diese beiden glänzendsten und eigenthümlichsten Sterne der Virtuosität, sind die rechten Taufpathen dieser Epoche; beide gehören Oesterreich an durch ihre eigene Wiege und die ihres Ruhmes. Inzwischen geht das große Concertwesen abwärts, die Dilettanten von ehemals regieren es mit schwacher, die Anforderungen der Zeit nicht mehr erreichender Hand. Schimmernde Sumpflichter in der Musik, der Journalistik, der Geselligkeit, daneben morgendämmernde Lichtstreifen verkündigen gegen Ausgang der Periode das Zusammenbrechen des alten Oesterreich, die Auferstehung eines neuen.

Die vierte und letzte Periode (1849—1869), die Zeit gereiften politischen und künstlerischen Ernstes, erzeugt in Wien auch eine Reform des Concertwesens und im Publicum eine bemerkenswerthe Vertiefung des Geschmacks. Sie beseitigt das längst wankend gewordene Regime der associirten Dilettanten und setzt an deren Stelle die Association der Künstler. Diese fungirt nunmehr als ausschließlich bewegende Kraft des großen Concertwesens, namentlich durch die Gesellschafts- und Philharmonie-Concerte. Die kleine Salonmusik und das Virtuosenthum treten in den Hintergrund gegen die großen Orchesterproductionen, denen sich endlich auch stabile Vereine für vollen (gemischten) Chorgesang beigesellen. Zur Bezeichnung des künstlerischen Inhalts dieser Epoche, welche in Pflege und Wiedergeburt der klassischen Meister am bedeutendsten erscheint, dünkte mir das anspielende Schlagwort „Musikalische Renaissance“ am meisten empfehlenswerth. Große schöpferische Genies, wie Haydn, Mozart, Beethoven, besitzt Wien gegenwärtig so wenig als Virtuosen von der epochemachenden Bedeutung eines Lißt und Thalberg. Den Fortgang in der Kunstgeschichte hätte die Ueberschrift „Epoche: Mendelssohn-Schumann“ vielleicht am besten bezeichnet, und thatsächlich blühte in Wien der eigentliche Cultus dieser beiden Meister nachmärzlich — aber nur in dem (diesfalls verspäteten) Wien, nicht in der Musikwelt überhaupt. Mendelssohn gehörte 1848 nicht mehr

dem Leben, Schumann nicht mehr der Vollkraft seines Schaffens an. Ueberdies standen sie persönlich in keinem Zusammenhang mit den Wiener Musikzuständen. Insofern glaubte ich diese neueste Epoche, als eine keinesfalls „schreckliche", aber musikalisch „kaiserlose Zeit", durch das Wegbleiben bestimmter Namen und durch Hinweis auf die modernen Renaissancebestrebungen am bündigsten zu charakterisiren. Blickt man schließlich vom Ende wieder zurück zum Anfang, so gewahrt man in der Entwicklung des Concertwesens das Fortschreiten von patriarchalisch-aristokratischer Unfreiheit der Kunst bis zu deren vollständiger Demokratisirung.

Den ersten, äußeren Anlaß zu dem vorliegenden Buch gaben vier Aufsätze über das Wiener Concertwesen, welche ich vor mehreren Jahren in der hier erscheinenden Zeitschrift „Oesterreichische Revue" veröffentlicht hatte; — knappe Skizzen, welche den Beifall vieler Musikfreunde und deren Verlangen nach selbstständiger Herausgabe dieser Essais erregten. Ich zog es vor, mich neuerdings in den Stoff zu vertiefen und die Früchte gründlicheren Studiums in einer neuen, ausführlichen Arbeit darzulegen. Hätte ich die Schwierigkeiten dieses Unternehmens im vollen Umfang vorausgesehen, ich wäre wahrscheinlich davor zurückgeschreckt. Otto Jahn hat guten Grund, in der Vorrede zu seiner Mozartbiographie über die spärlichen Quellen des älteren Musiklebens in Wien zu klagen. Namentlich über die Anfänge des Concertwesens und dessen Details nicht nur im vorigen, sondern noch in den ersten fünfzehn Jahren dieses Jahrhunderts sind wir sehr lückenhaft unterrichtet.

Das Zeitungswesen hat sich in Oesterreich spät und kümmerlich entwickelt; der Musikhistoriker möchte verzweifeln, wenn er sich durch die verstaubten und vergilbten Folianten der noch vorhandenen alten Wiener Zeitungen durcharbeitet. Das im Jahre 1703 entstandene „Wienerische Diarium" nahm durch 50 bis 60 Jahre gar keine Notiz von Musik oder Theater, erwähnte überhaupt öffentlicher Kunstproductionen nur, wenn der a. h. Hof zugegen war, in welchem Falle lediglich diese Thatsache angeführt wurde. In den Jahrgängen 1760 bis 1769 findet sich als alleinige musikalische Erwähnung die trockene Notiz, daß ein Hofconcert in Laxenburg stattgefunden habe. Etwa vom Jahre 1769 an finden sich hin und wieder kurze Notizen über neue Schauspiele oder Opern, besonders wenn der kaiserliche Hof anwesend war, desgleichen über öffentliche Maskenbälle, jedoch nicht über Concerte. Die Jahrgänge 1771 und 1772 bringen nicht einmal eine Erwähnung der vom Hofcapellmeister Florian Gaßmann gegründeten „Tonkünstler-Societät", obwohl diese doch unter dem besonderen Schutze des kais. Hofes zu Stande kam und wirkte. Die erste Notiz darüber erscheint erst zu Weihnachten 1773 und lautet ganz kurz: daß die Tonkünstler-Societät am 19. December Dittersdorf's Oratorium „Esther" gegeben habe und der Kaiser nebst mehreren Erzherzogen anwesend war. In den Jahren 1775—1780 ist wieder von den Akademien dieser einzigen stabilen Concertanstalt Wiens keine Rede. Mit dem J. 1780 erschien das Blatt als „Wiener Zeitung

mit k. k. allergnädigster Freyheit" und nahm sich die Freiheit, in jedem Jahrgange ein oder zwei kurze Concertanzeigen zu bringen, z. B. daß Madame Todi (1782) oder Herr Schindlöcker (1783) Concerte geben werden. Von Mittheilung des Programms ist keine Rede, auch nicht von einer spätern Besprechung dieser Concerte. Erst in den neunziger Jahren bricht die Wiener Zeitung etwas häufiger ihr hartnäckiges Schweigen über Musik. Und doch bleibt dieses Blatt immer noch bis zum Ende des Jahrhunderts die wesentlichste, mitunter einzige heimische Quelle für Wiener Vorgänge. Was das Concertwesen betrifft, so gewinnt der Forscher erst mit dem Erscheinen der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung eine ziemlich regelmäßige, verläßliche Stütze. Aber vollständig ist natürlich auch dieses Blatt nicht, wo es sich um Wiener Musikereignisse handelt.

Bald nach Anbruch des neunzehnten Jahrhunderts sehen wir in Wien Unterhaltungsblätter erscheinen, welche reichlichere und zusammenhängendere Aufschlüsse hoffen lassen. Aber selbst die besten dieser Journale — als belletristische Blätter doch vorzüglich auf das lokale Kunstleben angewiesen — waren in Bezug auf Concerte unbegreiflich nachlässig. Die „Wiener Theaterzeitung" bringt in ihrem ganzen ersten Jahrgang (1806) ein einziges Concertreferat (in Nr. 11), bestehend aus einigen Zeilen über den Oboisten Ferlendis. In ihrem dritten Jahrgang (1808) findet sich vom ersten Januar bis letzten September kein einziger Concertbericht, eben so wenig im ganzen Jahrgang 1813. Ende December 1813 zeigt die Redaction an, sie werde, „da die Wiener Musikzeitung mit diesem Jahre aufhöre", künftig auch Concertberichte bringen, hält aber dies Versprechen auf so klägliche Weise, daß ihr nächster Jahrgang (1814) nur fünf Concerte bespricht, Spohr, die Oratorien ꝛc. ganz übergehend. Ebenso indifferent verhalten sich die folgenden Bände. Im Jahre 1817 der Theaterzeitung finden wir die erste Erwähnung der (1812 gegründeten) „Gesellschaft der Musikfreunde"! „Der Sammler", der mit dem Jahre 1809 zu erscheinen begann, nimmt in seinen ersten fünf bis sechs Jahrgängen fast gar keine Notiz von Concerten.

Die Schickh'sche „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode" (gegründet 1816) bespricht in dem ersten Quartal des Jahrgangs 1819 nur zwei, im vierten Quartal nur drei Concerte, in der besten Musiksaison! Nach diesen Blättern müßte man glauben, daß Wien bis gegen das Jahr 1820 entsetzlichen Mangel an Concerten gelitten habe, wäre man nicht aus anderen Quellen eines Besseren belehrt.

Concertzettel aus älterer Zeit sind äußerst selten. Es fehlte das historische Interesse für dergleichen Dinge, niemand sammelte sie, nur die „Tonkünstler-Societät" besitzt von ihren Akademien (es waren nur vier im Jahre) eine vollständige Zettelsammlung. Von den Concerten, welche noch früher (in der Fastenzeit und an Freitagen) regelmäßig im Burgtheater stattfanden, sind im Archiv dieses Theaters keine Zettel aufbewahrt; Heinrich Laube, der im Interesse seiner

„Geschichte des Burgtheaters“ dort nach älteren Dokumenten fleißig nachforschte, stellte mir jedes weitere Suchen nach diesen Concertprogrammen als gänzlich nutzlos dar. Wie oft und gründlich man vollends von der Weisheit der Handbücher und Lexica im Stich gelassen wird, bedarf für den Kundigen keiner Versicherung [1]).

Um so werthvoller erweist sich in solchen Fällen der Rath sachkundiger Freunde, und ich erfülle nur eine der angenehmsten Pflichten, indem ich hier den Herren Dr. Leopold von Sonnleithner, Dr. August Schmidt, C. F. Pohl, Constant v. Wurzbach und G. Nottebohm für ihren wohlwollenden literarischen Antheil danke.

Nur zu sehr bin ich mir bewußt, daß, redlichster Bemühung ungeachtet, auch diese Arbeit nicht frei von Lücken und Irrthümern in die Welt tritt. Die Unvollständigkeit meines Versuches dürfte indessen einen Anspruch auf Nachsicht schon aus dem Umstande herleiten, daß derselbe meines Wissens die Priorität für sich hat.

Baden bei Wien, im Mai 1869.

Eduard Hanslick.

---

[1]) Das beste musikbiographische Lexikon ist ohne Frage die achtbändige „Biographie des musiciens“ von Fétis, mitunter passiren ihr aber doch auch wunderliche Dinge. Schlägt man z. B. den Namen der Clavierspielerin Belleville (späteren Gattin des Violinspielers Oury) auf, so findet man: „Belleville, voyez Oury“. Man langt den Buchstaben O hervor, findet aber keine Spur von „Oury“ Fétis, der doch Mad. Belleville-Oury und ihren Gatten persönlich kannte, hat sich einfach an das deutsche Lexikon von Schilling gehalten, welches gleichfalls auf der weiten Reise von B bis O vergessen hat, daß es uns bei „Belleville“ ausdrücklich auf „Oury“ vertröstete. — Noch ein Beispiel von der Verläßlichkeit deutscher Lexikographen: das Schilling'sche Lexikon gibt fälschlich an, Mauro Giuliani, der berühmte Guitarrespieler, sei seit 1813 „verschollen“, während derselbe doch bekanntlich 1818 in Wien seine glänzendsten Productionen (die s. g. Dukaten-Concerte) gab. Beging hier Schilling einen Fehler, so hat das neue Schladebach-Bernsdorf'sche Musiklexikon seither zwanzig Jahre Zeit gehabt, sich besser zu informiren und den Fehler zu verbessern; es druckt aber ruhig die „Verschollenheit Giuliani's seit 1813“ aus Schilling ab. Wenn unsere Lexika so schlecht über Persönlichkeiten unterrichtet sind, welche der neueren Zeit angehören und in Deutschland lange mit Erfolg wirkten, so kann man auf deren Unzuverlässigkeit bezüglich früherer Perioden schließen.

Erstes Buch.

Die patriarchalische Zeit.

1750 — 1800.

Epoche Haydn-Mozart.

Erstes Capitel.

Anfänge. Hofmusik. Die Tonkünstler-Societät.

Das öffentliche Concertwesen ist von junger Herkunft. Im 17. Jahrhundert und dem größten Theil des achtzehnten absorbirte die Oper das öffentliche Interesse an der Musik. Mit dem Aufblühen einer selbstständigen Instrumentalmusik — wir können es von Ph. Emanuel Bach und Joseph Haydn datiren — fand diese längere Zeit hindurch ihre Pflege in den Privatcapellen und Dilettantenkreisen; erst gegen den Ausgang des vorigen Jahrhunderts drang sie von da allmälig in die Oeffentlichkeit und begründete ein förmliches Concertwesen, das unabhängig von Theater und Kirche, auf die Theilnahme des großen Publicums gestützt, sich nach und nach eine selbstständige, glänzende Existenz erobert hat.

Oeffentliche Concerte hat es in Wien schwerlich vor Maria Theresia gegeben [1]). Bei Hofe blühten allerdings schon im 17. Jahrhundert musikalische Productionen, bei welchen, dem damaligen Geschmack entsprechend, die Musik eine decorative Bestimmung hatte, und den unentbehrlichen letzten Schmuck einer prachtvollen Lustbarkeit bildete. Dies war der Fall mit den einst hochbeliebten und mitunter sehr ausgedehnten Tafelmusiken und den sogenannten Serenaden. Letztere waren musikalisch aufgeputzte allegorische oder mythologische Aufzüge in ziemlich freier dramatischer Form. In diesen „Serenaden", welche bei fürstlichen Vermälungen und anderen Hoffestlichkeiten nicht fehlen durften, wirkten mitunter berühmte Sänger und Virtuosen mit. Da letztere auf eine freigebige

[1]) Johann George Keyßler berichtet in seinen „Neuesten Reisen" (Hannover 1741) über Wien, daß am Namenstag des Kaisers und am Geburtstag der Kaiserin Opern mit großer Pracht (jede zu 60,000 fl. Unkosten) aufgeführt werden, daß die kaiserliche Hofcapelle und Kammermusik aus mehr als 120 Personen besteht und jährlich 200.000 fl. kostet — über Concerte irgend welcher Art sagt der sonst so ausführliche Autor kein Wort. (II. Bd., p. 950.)

Belohnung von Seite des kaiserlichen Hofes rechnen durften, zogen sie bei derlei Anlässen gern und zahlreich selbst aus weiter Ferne nach Wien. Hatte sich der glänzend costumirte mythologische Zug vor den Fenstern des Kaisers entfaltet, so pflegte er in der Mitte des Burgplatzes stillzuhalten und die Künstler begannen, in der Maske von Göttern und Helden, ihr Concert.

Geistliche Hofconcerte konnte man die Aufführung von eigens für den Hof componirten Oratorien nennen, welche während der Charwoche und in der Fastenzeit regelmäßig in der kaiserlichen Hofcapelle stattfanden, und namentlich unter den Kaisern Leopold I. und Carl VI. eines hohen künstlerischen Rufs genossen [1]). Das „Wiener Diarium" bringt mitunter lakonische Nachrichten über diese Hof-Oratorien, welche stets mit einer Predigt verbunden und eigentlich als musikalische Andachten zu betrachten waren [2]).

---

1) Wir führen beispielsweise einige Jahrgänge dieser in der Burgcapelle gegebenen Fasten-Oratorien an. Die Worte waren durchweg italienisch, die Sänger und Componisten zum allergrößten Theil Italiener.

Fasten 1727: „Assalone" von Porsile; „Salamone" von Maddali; „Abel" von G. Reutter jun.
„Il Testamento del nostro Signor Jesù", von J. J. Fux. (Text vom kaiserlichen Hofpoeten Pariati.)

„ 1728: „Jonathan" vom Vice-Hofcapellmeister Caldara (Text von Apostolo Zeno).

„ 1729: „Mosè in Egitto" v. Ign. Canti (Text v. Leop. Villati);
„Jesaïa", dann „Naboth", beide von Caldara (Text v. Ap. Zeno).

„ 1730: „Elia" v. C. Badia (Text v. G. Zatti);
„L'Ubedienza a Dio" v. Porsile (Text v. Lucchini).

„ 1731: „Roboam e Jeroboam" v. Porsile;
„Santa Elena" v. Caldara (Text von Metastasio);

„ 1732: „La divina Providenza in Israel" v. G. Reutter jun. (Text von Lucchini);
„Martirio de' Maccabai" von Franc. Conti, k. k. Kammer-Compositor (Text v. Lucchini).

2) Aus folgenden Proben wird sich der Leser am besten von der Dürftigkeit dieser Quelle überzeugen:

Wiener Diarium vom 14. März 1726. „Donnerstag den 14. beliebte es Ihrer kaisl. köngl. Majestät unsern allergnädigsten Herrn in Begleitung deren Herrn Botschaftern und des ganzen Hof, dem allda (Hofkapelle) Italienisch gesungenen Oratorio, welches Assalone nemico del Padre amante (der Absalon, Feind seines ihm liebenden Vaters) benamset und von Jos. Porsile Ihr kaisl. Majestät jubilirten Kapellmeistern in die Musik gebracht worden ware, wie auch der italienischen Predig, und übriger Andacht abzuwarten."

13. März 1727. „Donnerstag den 13. dto. Nachmittag wurde in der k. k. großen Hofkapelle mit Beiwohnung allerhöchsten Herschaften, ein gesungenes italienisches Oratorio (welches der Abel benamset, von dem Herrn Joseph Salio in Versen verfasset, und von Hr. Georg Reuter dem Jüngern in die Musik gesetzt war) gehalten."

Sie gehören nicht in den Bereich unserer Aufgabe, ebensowenig die zahlreichen „Feste di camera per musica“ bei Allerhöchsten Namens- und Geburtsfesten oder die sporadischen Productionen reisender berühmter Künstler bei Hofe, z. B. Farinelli's (Carlo Broschi) in den Jahren 1724, 1728 und 1731.

Wir haben nur das öffentliche Concertwesen im Auge, dessen Anfänge, wie gesagt, nicht hinter 1740 zurückreichen. Das „Repertoire des Théâtres de la ville de Vienne“ (von 1752 bis 1757) führt die musikalischen Akademien im Hoftheater als eine stehende Einrichtung an und bemerkt, daß solche im Burgtheater an Tagen gegeben wurden, wo kein Schauspiel stattfand. Dies war der Fall an jedem Freitage und an großen Feiertagen [1]). Außerdem waren die Schauspiele die ganze Fastenzeit hindurch geschlossen, während welcher dagegen wöchentlich zwei bis drei Concerte im Burgtheater zur Aufführung kommen [2]).

Diese bestanden vorwiegend aus Oratorien und Cantaten; aber auch einzelne Chöre, Arien und Instrumentalproductionen wurden zu einer „gemischten Akademie“ vereinigt. Fremde Sänger und Instrumentalisten ließen sich darin hören; das Orchester war das (nach Erforderniß verstärkte) des französischen Schauspiels. Ueber diese ersten Burgtheater-Akademien von 1752 — 72 wissen

---

[1]) Dittersdorf, der nach Auflösung der Hildburghausen'schen Capelle zum Theaterorchester und zur Hofcapelle übernommen worden war, schreibt: Ich mußte bei den alle Freitage gehaltenen Theater-Akademien accompagnieren, so wie auch alle 14 Tage Concerte spielen. Ebenso war ich verbunden, an Fest- und Gallatagen beim kais. Hofe selbst mich zu produziren.“ (Lebensbeschr. p. 101.)

[2]) Diese Akademien im Hoftheater scheinen eine kurze Zeit hindurch eingestellt gewesen zu sein. Wenigstens heißt es in Müllers „Abschied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne“: „Im Jahre 1769 erhielt die Direction wiederum die Erlaubniß sowohl Freitags als in der Advent- und Fastenzeit Akademien zu geben, doch sind die letzten 8 Tage im Advent und die letzten 14 Tage in der Fasten ausgenommen. In der Fasten gibt man wöchentlich 3 Akademien.“ — Der Zeitpunkt, wann das Verbot, während der Fastenzeit Theater zu spielen, aufhörte, ist mir mit voller Genauigkeit anzugeben nicht möglich. In Pezzl's „Skizze von Wien“ 1786 heißt es (p. 457): „Wie man ehemals das Fleisch in der Fastenzeit abtödtete, so wollte man auch den Geist abtödten. Die Theater waren geschlossen. Man hat auch hierin nachgegeben. Im vorigen Jahre (1785) wurden zum ersten Mal während der Fasten auf der hiesigen Bühne Schauspiele gegeben.“ Dennoch mag diese Erlaubniß an verschiedenen Bühnen nicht zu gleicher Zeit und in gleichem Umfange ertheilt worden sein.

Noch im Jahre 1786 wurde Marinelli, der Eigenthümer des Volkstheaters in der Leopoldstadt, mit seinem Gesuche, in der Fastenzeit spielen zu dürfen, abgewiesen. Erst 1787 erlangte er theilweise die Erlaubniß, nämlich mit Ausnahme der Mittwoche, Freitage und Sonntage in der Fasten, dann der ganzen Charwoche.

Im Schikaneder'schen Theater im Freihause auf der Wieden wurde Anfangs der Neunziger Jahre in der Fastenzeit auch am Mittwoch, Freitag und Sonntag gespielt; nur die Charwoche hindurch blieb das Theater geschlossen.

wir bei dem Mangel aller Documente nichts zu sagen, was deren artistischen Charakter beträfe [1]). Außer dem Wiener Diarium finden sich keine Notizen und auch dieses officielle Blatt nimmt von einer „Akademie“ höchst selten Notiz und dann nur, um die Anwesenheit des kais. Hofes hervorzuheben [2]).

Festen Fuß gewinnen wir erst mit 1771, dem Gründungsjahre der

Wiener Tonkünstler-Societät

oder sogenannten Pensionsgesellschaft. Sind auch einzelne Concerte ihr vorangegangen, von einem öffentlichen Concertwesen läßt sich kaum aus früherer Zeit berichten.

Der Pensionsverein (Tonkünstler-Societät) ist die älteste organisirte Musikgesellschaft und das erste öffentliche Concertinstitut in Wien. Sie war zugleich das erste und bis tief in die neueste Zeit das einzige Musikinstitut in Wien, welches sich der Pflege der großen Oratorienmusik vorzugsweise widmete. Ihr Gründer war der wackere Hofcapellmeister Florian Gaßmann (geb. zu Brüx in Böhmen 1729, † 1774 in Wien). Er hatte als dreizehnjähriger Knabe das Elternhaus verlassen, als armer „Karlsbader Musikant“ mit der Harfe die Welt durchreist, bis er in Italien mitleidige Beschützer und in Padre Martini einen gewiegten Lehrer fand. Gaßmann hatte Noth und Sorge, hatte Hunger und Kälte kennen gelernt, und hat es in seinen guten Zeiten nicht vergessen. 1762 nach Wien als Balletcomponist berufen, wurde er bald zum Hof- und Kammercompositeur, endlich nach Reutter's Tod zum Hofcapellmeister ernannt. Für das Wohl seiner ärmeren

---

[1]) Ein solcher mir vereinzelt aufgestoßener Originalzettel einer Akademie im Burgtheater (ohne Jahreszahl, wahrscheinlich aus dem Anfange der 70er Jahre) lautet:

„In der Musikalischen Academie werden heute zu hören seyn:

Verschiedene Arien, 2 Concerten von Instrumenten und allerhand Symphonien. Nicht weniger eine neue Composition mit Arien und Chören untermischt. Es wird unter anderen dabey singen der neu-angekommene Virtuos Signor Tenducci detto Senesino.

Man bezahlt auf der ersten Gallerie 1 fl. 25 kr. Auf der Gallerie des 3. Stocks 24 kr. Im 4. Stock 10 kr. — „Die Logen wird der Logenmeister verlassen.“

Anfang präcise um 6 Uhr, Ende vor 9 Uhr.

Die musicalischen Academien werden alle Sonntag, Dinstag und Donnerstag in dem Theater nächst der kaiserl. Burg gehalten.“

[2]) Wie selten eine solche Nachricht aus Wien gewesen sein muß, ersieht man daraus, daß Matheson folgende Notiz in seinem Buche „Plus ultra“ (Hamburg 1755) abdruckt:

„Aus Wien lautete es am 8. März sehr günstig: Ihre kaisl. königl. Majestäten ist es beliebig in der Hofkapelle die gewöhnlichen Fastenaudachten abzuwarten, nicht weniger war es Höchstdenselben vorgestern Abend gefällig, in dem Burgtheater der musikalischen Akademie abermals beizuwohnen.“

Collegen und ihre Familien redlich besorgt, gründete er den „Pensionsverein für Wittwen und Waisen österreichischer Tonkünstler". Die regelmäßige und Haupteinnahme dieser Wittwencasse bildete der Ertrag von 4 jährlichen Concerten, deren 2 im Advent, 2 in der Fastenzeit gegeben wurden.

Die Mitglieder dieser Gesellschaft waren Fachmusiker, — ein beachtenswerther Umstand — während die übrigen ersten Concertvereine und musikalischen Gesellschaften in Wien wie fast überall aus Dilettantenkreisen hervorgingen.

Den Kern dieser neuen Tonkünstlergesellschaft bilden die Mitglieder der kais. Hofcapelle oder wie sie damals hieß, der „kais. königl. Hof- und Kammermusik" [1]). Diese Kunstanstalt, durch eine Reihe von Jahrhunderten von musikliebenden und musikübenden Regenten mit Vorliebe gepflegt, genoß im 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts eines weit verbreiteten Ruhmes. Der Bestand einer Hofcapelle ist schon unter Maximilian I. nachweisbar. Sie verrichteten ihren Dienst an der Tafel, bei öffentlichen Festlichkeiten, an welchen der Hof theilnahm (Processionen, Einzüge 2c.), vorzüglich aber beim Gottesdienst und später in der Oper. Die Hofcapelle hatte den Monarchen zu den Reichstagen, bei Krönungen und Huldigungen zu begleiten. In früheren Zeiten, als man noch keine bedeutendere Ausbildung der Instrumentalmusik kannte, beruhte das Hauptgewicht auf dem Sängerchor, so daß um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Hofcapelle lediglich aus 33 Sängern, 2 Capellmeistern und 1 Organisten bestand. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts trat aber unter Ferdinand III. ein neues Element auf, das von ihm und seinen nächsten 3 Nachfolgern Leopold I., Josef I. und Carl VI. mit leidenschaftlicher Vorliebe aufgegriffen und Veranlassung zur blühendsten Entfaltung der Hofcapelle wurde. Es war dies die in Italien erfundene Oper. Mit ihrer Einführung in Wien, welche die Berufung zahlreicher Sänger zufolge hatte, ging eine raschere Entwicklung auch des Instrumentenspiels Hand in Hand. Im Jahre 1705 betrug die Zahl der Hofmusiker schon 105, im Jahre 1723 hatte sich diese Ziffer auf 134 gehoben, und blieb so bis zum Tode des Kaisers Carl VI. (1740), dessen Regierung die Blütezeit der Hofcapelle genannt werden kann.

Wie der Geschichtschreiber C. Höfler in seiner „Genesis der Revolution" nachweist, kostete unter Leopold I. die Hofcapelle um 7000 fl. mehr als der Reichshofrath, nämlich 36.000 fl. [2]). Der Stand der Hofcapelle sank bedeu-

[1]) Vergl. L. v. Köchels schätzbare Monographie „die kais. Hofmusikcapelle in Wien", deren Mittheilungen hier theilweise benützt sind.

[2]) Die kais. Hof- und Kammermusik bildeten im Jahre 1730 nach Küchelbecker's Angabe („Allerneuste Nachricht vom kais. Hofe. 1732"): 2 Capellmeister, 3 Compositoren, 8 Sängerinen, 28 Sänger, 1 Concertmeister sammt Adjunct, 32 Personen für Saiten-Instrumente, 8 Organisten, 2 Theorbisten, 1 Cymbalist, 1 Gambist, 1 Lautenist, 4 Posaunisten, 5 Fagotisten, 5 Hautboisten, 1 Waldhornist, 13 musi-

tend herab, als Maria Theresia die Administration beider Hoftheater im Jahre 1752 der Stadt Wien übergab. Unter den früheren Kaisern war die große italienische Oper ausschließlich Angelegenheit des Hof's. Der kais. Hof gab das Locale, besoldete die Musiker und bestritt alle übrigen Auslagen; nur vom Hofe geladene Gäste durften als Zuschauer erscheinen. In Folge der erwähnten Maßregel Maria Theresias war von einer Betheiligung der Hofmusik an der Oper nicht mehr die Rede. Sie wurde auf den Kirchendienst, die Tafel- und Kammermusik beschränkt und dem Hofcapellmeister Joh. Georg v. Reutter gegen ein Pauschale verpachtet, was ein wahrhaft knickerisches Ersparungssystem herbeiführte. Unter Reutter's Regiment sank die Hofcapelle von Jahr zu Jahr tiefer herab, behalf sich mit hochbejahrten Musikern ohne neue anzustellen, so daß sie zur Zeit von Reutter's Tod (1772) auf 20, größtentheils invalide Mitglieder zusammengeschmolzen war. Seinem Nachfolger Florian Gaßmann gelang es, die Hofcapelle wieder zu verstärken und künstlerisch zu heben. Seit 1790 blieb der Stand der Hofcapelle von 50 Individuen bis auf heute beinahe stationär.

Die Hofcapelle stand jederzeit unter dem Obersthofmeister-Amt; die musikalische Leitung führte in allen Perioden ein Hofcapellmeister mit einem Vice-Hofcapellmeister an der Seite [1]).

Obwohl die Hofcapelle als solche ein reines Privatinstitut, ein Hofdienst war und in dieser Eigenschaft etwas ganz anderes als die „Tonkünstler-Societät", so hing doch die Gründung der letzteren durch sachliche und persönliche Beziehungen mit der Hofcapelle zusammen. Indem die Tonkünstler-Societät ihre Kerntruppen aus den Hofcapellmusikern nahm, sicherte sie sich von Anbeginn einen künstlerischen Charakter, und durch ihre Unterordnung unter die Hofcapellmeister und obersten Musikgrafen ihre sociale Stellung.

Organisation der Tonkünstler-Societät.

Die Societät beeilte sich, durch ordentliche Statuten einen festen Bestand zu gründen und denselben noch insbesondere durch systematische Anlehnung an den kaiserlichen Hof zu sichern.

---

kalische Trompeter, 1 musikalischen Heerpauker und 6 musikalische Hofscholaren. (Bei der kaiserlichen Küche befand sich ein eigener Musikanten-Tafeldecker mit zwei Jungen.)

[1]) Unter Kaiser Leopold I. kam auch die Anstellung eigener Hof- und Kammer-Compositoren auf. Die ersten waren Carlo Badia (1696) und Jos. Fux (1698). Ihre Hauptbestimmung war Compositionen zu Opern und Ballets, desgleichen für die Kirche zu liefern. Nach Carl's VI. Tode (1740) hatte mit dem Aufhören der Hofoper auch die Hauptaufgabe der Hofcompositoren ein Ende; sie starben allmälig aus. Der Hof ehrte noch später Talente, wie Gluck und Mozart, durch die Ernennung zu Hofcompositoren, nahm jedoch ihre Thätigkeit so gut wie gar nicht in Anspruch. Mit Franz Krommer war 1831 der letzte Hofcompositor gestorben.

Die Organisation der Tonkünstler-Societät war in den Hauptzügen folgende:

„Protector“ der Gesellschaft war in der Regel der jedesmalige Hofmusikgraf, er führte die Oberaufsicht und bildete das unmittelbare Verbindungsglied zwischen dem Hof und dem Institute. Als eigentlicher oberster Geschäftsleiter und Vorsitzender bei den Sitzungen fungirte der „Präses“ (oder Vicepräses) der Societät; auch er ging nicht aus freier Wahl hervor, er war der jedesmalige erste Hofcapellmeister [1]).

Nach §. 1 der ersten Statuten vom Jahre 1771 durfte Mitglied werden: „Jeder, so der freyen Thonkunst zugethan ist, und allhier in Wien sich befindet.“ Als Einkaufsgeld waren 150 fl., außerdem noch jährliche 12 fl. zu erlegen. Mit Decret vom 27. Februar 1771 hat die Kaiserin Maria Theresia „den Plan

---

[1]) Manche der Protectoren führten den Titel „Protector und Präses“ (wie Fürst Khevenhüller, Graf Kuefstein), dann hieß der ihnen unmittelbar unterstehende Leiter der Societät „Vicepräses“, sonst „Präses.“ Der erste Protector Graf Sporck (1772—1775) präsidirte persönlich den Sitzungen, sein Nachfolger Fürst Khevenhüller that dies nicht mehr, es wurden ihm nur die Protokolle zur Unterschrift gebracht, die Sitzungen fanden in der Wohnung des Vicepräses statt; diese Praxis hat sich fortan erhalten. Das vollständige Verzeichniß der Protectoren und der unter ihnen als Präsidenten oder Vicepräsidenten fungirenden Hofcapellmeister möge hier folgen:

1.	Protector	Graf Sporck, (1772—1775).	Vicepräses	Gaßmann, († 1774).
2.	„	Fürst Khevenhüller, (1775—1778).	„	Bonno
3.	„	Fürst Schwarzenberg, (1778—1785).	„	Bonno
4.	„	Fürst Stahremberg, (1785—1788).	„	Bonno († 1788).
5.	„	Fürst Rosenberg, 1788—1791).	„	Salieri
6.	„	Graf Ugarte, (1791—1796.)	„	Salieri
7.	„	Graf Kuefstein, (1796—1819).	„	Salieri
8.	„	Graf Moriz Dietrichstein, (1819—1826).	„	Salieri (pensionirt 1824, † 1825).
9.	„	Graf Leonhard Harrach, (1826—1831).	„	Eybler († 1846).
10.	„	Graf Thadd. v. Amadé, 1832—1845).	„	Eybler, dann Aßmayer.
11.	„	Graf Podstatzky-Liechtenstein, (1847—1849).	„	Aßmayer.

Nach dem Tode des Grafen Podstatzky-Liechtenstein (1849) wurde kein Hofmusikgraf mehr ernannt. Die Societät blieb ohne Protector und Präses und wurde von dem Hofcapellmeister Aßmayer als Vicepräses geleitet. Die neueste Organisation der nunmehr „Haydn“ genannten Tonkünstler-Societät (1862) gehört in das letzte Buch.

durchgehends beangenehmet, und zum ersten Fond eine Gnadengabe von 500 Ducaten allg. verwilligt."

Der Ausdruck „freie Tonkunst" war hier kein Pleonasmus, er stellt vielmehr den Gegensatz des modernen Tonkünstlers zu dem zünftigen Musikanten in das helle Licht einer hervorbrechenden neuen Zeit. Es wurde damals noch unterschieden zwischen freien Musikern (diese nur wurden als eigentliche Künstler geachtet) und zünftigen, dem Spielgrafenamte unterstehenden Musikern, welche vorzugsweise Tanzmusik pflegten. Kein dem Spielgrafenamte unterstehender und tributpflichtiger Musiker durfte in die Societät aufgenommen werden, ohne aus der Jurisdiction des Ersteren förmlich entlassen worden zu sein [1]). Die Leichtigkeit, diese Entlassung sofort zu erlangen, beweist, daß die dem musikalischen Zunftzwang zu Grunde liegenden Anschauungen bereits vollständig im Absterben waren.

Das erste officielle Siegel der Tonkünstler-Societät (1771) bestand in dem mittleren Abdruck des gräflichen Spork'schen Wappens mit der Ueberschrift: „In usum Societatis musices privilegiatae." Diese Unterordnung selbst unter das Privatwappen des Obersthofmeisters ist einer der vielen „patriarchalischen" Züge in der ersten Verfassung der Societät. Der Titel der Gesellschaft erfuhr im Lauf der Zeiten mitunter kleine Abänderungen, sie selbst nannte sich im ersten Decennium: „Musikalische Societät der freyen Tonkunst vor Witwen und Waisen." Die stimmfähige Rathsversammlung der Societät bestand aus zwölf von sämmtlichen Mitgliedern gewählten Beisitzern („Assessores") unter dem Vorsitz des Protectors oder Vicepräses [2]).

---

[1]) Die sich hierauf beziehenden Fälle in den ältesten Verhandlungsacten der Societät sind nicht ohne culturgeschichtliches Interesse. So mußte z. B. im J. 1771 Franz Kühtreiber, Musicus im k. k. französ. Theater, folgenden Revers ausstellen, um die Aufnahme in die Sozietät zu erlangen: „Ich Endesgefertigter bezeuge hiemit einer ganzen Hochansehnlichen und freyen Musikalischen Societät, daß gleichwie niemallen von der Tanzmusik weder Gebrauch noch einigen Nutzen gezogen habe, ich auch in Zukunft mich damit nicht zu vermengen gedenke: widrigen falls meine ganze Einlage der Societät anheim fallete." Michael Tretter u. A. mußten ähnliche Reverse ausstellen. Im selben Jahre petitioniren die Brüder Simon und Anton Tischer um Aufnahme in die Societät und legen ihr vom Oberst-Erbkammer- und Spielgrafen-Amt bewilligtes Ansuchen „um gänzliche Entlassung der Jurisdiction des Spielgrafenamtes" bei. Der Bescheid des letzteren lautete in solchen Fällen: „Supplicant wird der Jurisdiction entlassen und ihm der Gebrauch aller dem Spielgrafen-Amte incorporirten Tonkünstlern zu Statten kommenden privilegien und Freyheiten hiemit benommen und aufgehoben."

[2]) Daß die Societät eine gar feierliche Vorstellung von ihren Amtsgeheimnissen hatte, zeigt eine Nachtragsverordnung v. 1780, welche bestimmt, „derjenige Assessor, der sich des gebrochenen Stillschweigens schuldig macht, sei ohne Rücksicht der Person auszuschließen."

Die Tonkünstler-Societät genoß zu allem Anfang so viel Respect und durch die Stellung ihrer Protectoren so viel Ansehen bei Hof, daß sie es sogar mittelbar vermocht hat, die der kaiserlichen Hofcapelle drohende Auflösung zu hintertreiben. Der Hofcapellmeister Georg Reutter hatte nämlich die Hofmusik durch einige Jahre als Pächter mit einem Pachtquantum von 20.000 fl. gänzlich innegehabt, mit seinem Tode erlosch die Pachtung. Auf Befehl Kaiser Josefs sollte nun das sämmtliche in Pacht gestandene Musikpersonal entlassen werden, mit dem Bedeuten, „daß Se. Majestät in Hinkunft die Musici täglich aufzunehmen und dienstweise zu bezahlen gesinnt wären." Dagegen überreichte „durch Menschenliebe und aufkeimenden Anfang der Societät angeeyfert" der Protector Graf Sporck (1772) eine allerunterthänigste Vorstellung an den Kaiser, worin er auseinandersetzt, „daß jene Maßregel gegen die Würde verstoße, und die Musik dadurch nicht billiger, wohl aber schlechter werden dürfte." Der Kaiser ging auf die Ansicht ein und die Hofcapelle war gerettet.

Die Tonkünstler-Societät ist dasjenige Musikinstitut Oesterreichs, von welchem noch einige Faden zum Mittelalter zurückführen. Fürs erste durch ihre directe Unterordnung und Verbindung mit dem uralten Hofamt der Spielgrafen und Musikgrafen, sodann durch einen gewissen Zusammenhang mit der mittelalterlichen Institution der „geistlichen Bruderschaften" [1]). Unter den frommen Verbindungen, welche als „Bruderschaften" und „Erzbruderschaften" auch die An-

[1]) Religiöse Vereine von Laien, dergleichen es in Oesterreich bis Kaiser Josef II. eine große Anzahl gegeben hatte, treten unter den Namen „Bruderschaften" oder „Sodalitäten" zuerst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts auf. Ihre Zahl blieb indessen eine geringe, die Tage der Religionserneuerung haben sie erdrückt, erst unter Leopold I. sehen wir sie in Wien und in größeren Orten Oesterreichs wieder erstehen, und nun gab es bald keine Kirche mehr, in welcher nicht 2 bis 3, ja oft 5 bis 6 Bruderschaften bestanden. Einzelne aus ihnen bildeten eine Art Centrum, um das sich viele kleine Vereine in den entferntesten Märkten und Städten reihten, sie hießen Erzbruderschaften und waren auch von Rom aus mit größeren Begünstigungen ausgezeichnet. Gemeinsame wöchentliche Andachten, Verehrung eines besonderen Schutzheiligen durch Processionen und große Gedächtnißfeste &c. waren zunächst ihr Zweck, der bessere Theil ihrer Thätigkeit bestand in der Unterstützung arm gewordener Mitglieder; in dieser Beziehung waren sie „lebendige Armen-Institute". — Geisau in seiner Geschichte Wiens (Th. IV. S. 511) zählt allein 110 solcher Bruderschaften in Wien auf, vermittels welcher die Jesuiten und durch sie die römische Curie einen unbestrittenen Einfluß auf die Bevölkerung katholischer Länder übten. Kaiser Josef II. hob sämmtliche Bruderschaften, welche in Wien die Zahl von 216 erreicht hatten, auf und wendete deren Vermögen den Armen zu. „Unnütze Processionen, Mahlzeiten und die Vertheilung von fetten Pfründen an arbeitsscheue Personen bilden den Zweck unserer heutigen Bruderschaften", schrieb Sonnenfels in seinem „Mann ohne Vorurtheil."

dacht zunftmäßig betrieben, befanden sich in Wien zwei musikalische, die „Bruderschaft der Musiker unter dem Schutz des heiligen Niclas“ in der St. Michaels-Pfarrkirche und die „Bruderschaft der Tonkünstler unter dem Schutz der heiligen Cäcilia“ bei St. Stefan. Die erstgenannten repräsentirten geradezu die musikalische Zunft. Die Musikanten von Wien hatten sie im Jahre 1288 errichtet. Um in Noth und Drängniß auch einen weltlichen Schutzherrn zu haben, beschlossen sie 1354 einen Vogt aus einer mächtigen Familie zu wählen und sich ihm unterzustellen. Dieser erste Vogt der Niclas-Bruderschaft war der Ritter Peter v. Eberstorff, Oberster Erbkämmerer in Oesterreich unter der Enns, welcher in dieser Doppeleigenschaft das „Oberste Spielgrafenamt über die Musikanten“ errichtet hat. Alle Musiker des Erzherzogthums, welche ihre Kunst für Geld betrieben („varunde Spielleut“) mußten sich in die Zeche und Bruderschaft des heiligen Niclas einkaufen und einschreiben lassen, und standen unter dem Spielgrafenamte zu Wien [1]). Die „Cäcilien-Bruderschaft“ der Musiker, 1725 errichtet, war die modernere, freiere und vornehmere Congregation [2]). Nicht blos „Musikanten“ von Fach, sondern auch „Liebhaber der Tonkunst“ betheiligten sich an der Cäcilien-Congregation, und in dem Stiftungsbuch prangten an der Spitze des Mitgliederverzeichnisses die Namen des Kaisers und der Kaiserin.

---

[1]) Im Jahre 1782 ist das Spielgrafenamt nach mehr als 400jährigen Bestand in Folge eingerissener Mißbräuche, namentlich gesetzwidriger Jurisdictionsanmaßung, durch Kaiser Josef II. mit dem bestandenen Privilegium, als der Zeit nicht mehr anpassend, aufgehoben und die Kunst freigegeben worden. Als bloßes Hofamt, ohne die alten Rechte der Spielgrafen, blieb die Würde eines Hofmusikgrafen bestehen. Seit dem Jahre 1849 wurde die Würde eines Hofmusikgrafen nicht wieder verliehen; der jedesmalige erste Hofcapellmeister versieht in modern bureaukratischer Weise die Geschäfte des nominell noch fortbestehenden „Musikgrafenamtes.“ Für die fiscalische Seite des alten Spielgrafenamtes hatte bereits Maria Theresia das s. g. Musik-Impostamt eingeführt, das die von Spielleuten und Gauklern zu erlegenden Taxen verwaltete. (Vergl. den Sitzungsbericht der k. k. Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Classe. 35. Bd. 1. Hft. p. 200).

[2]) „Diese Bruderschaft wurde zum Lobe Gottes und zu Ehren seiner Heiligen, besonders zu Ehren der heiligen Cäcilia und zum Nutzen der Seelen errichtet. Weil aber die Urheber hievon andächtige Tonkünstler waren, und sie diese Bruderschaft verwalten, wird sie die musikalische Congregation genannt, deren erster Vorsteher Prinz Ludwig Pius v. Savoyen war. Das Hauptfest feiern sie an dem Cäcilientage, da man sowohl am Vorabende in der Vesper, die nach 4 Uhr anfängt, als an dem Festtage selbst bei dem Hochamte und der 2. Vesper die vortrefflichste Musik hört. Den Tag darauf werden nebst 50 heiligen Messen für die Todten und lebendigen Mitbrüder die Exequien für alle verstorbenen Brüder und Schwestern gehalten. Alle Unkosten bestreiten sie von den Beiträgen, die theils jährlich, theils bei der Einverleibung gemacht werden.“ (Ogesser, „Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stefan in Wien. 1779.“ (p. 293).

Diese Bruderschaft bietet in ihrer Zusammensetzung und Verwaltung einige auffallende Analogien mit der „Tonkünstler-Societät". Die Mitglieder der „Cäcilien-Congregation" wählten sich zu ihrem „Oberhaupt" den Prinzen Ludwig Pius von Savoyen, als damaligen „Vorsteher der kaiserlichen Musik" und „verhofften sich, daß alle seine Nachfolger die Last dieser Vorstehung auf sich zu nehmen nicht entgegen sein werden." Die Statuten der Congregation enthalten ferner „die Bedingniß, daß die Officianten allezeit von dem corpo der Kaiserlichen Musik als die Fundamental-Personen der Congregation genommen werden." An der Spitze dieser Officianten finden wir demnach als immerwährende Decane den Hofcapellmeister Johann Joseph Fux und den Vice-Hofcapellmeister Antonio Caldara. Also genau das Verhältniß wie bei der „Tonkünstler-Societät", deren Protector gleichfalls der jedesmalige Vorsteher der kaiserlichen Musik (Hofmusikgraf) und deren Präses oder Vice-Präses der erste Hofcapellmeister war. Neben diesen „beständigen Officianten" hatte die Bruderschaft solche, die alle zwei Jahre neu zu wählen waren; diese Functionäre entsprechen ungefähr den „Assessoren" der Tonkünstler-Societät, und wir begegnen unter jenen, genau wie später unter diesen, den vornehmsten Namen der Hofcapelle: Francesco Conti, Joseph Porsile, P. Cassati, Gottlieb Muffat, u. s. w. Die verhältnißmäßig große Zahl italienischer Namen, sowie der Umstand, daß die Statuten gleichzeitig in deutscher und italienischer Sprache erschienen, ist bezeichnend für die höhere vornehme Schicht des Musikerthums, auf welche die Cäcilia-Congregation berechnet war; sie gilt der eigentlichen Kunstmusik, Hofmusik, während die Niclas-Bruderschaft das große demokratische Heer der „Musikanten" vereinigte [1]). Aus den fast verschollenen „Articulen und Puncten" der Cäcilienbruderschaft theilen wir in der Beilage Nr. I. einige charakteristische Paragraphe und den ersten Personalstatus mit.

Mag man ihn nun stärker oder schwächer finden, sichtbar scheint mir der historische Faden jedenfalls zu sein, der sich aus jenen musikalischen Congregationen zu unserer ehrwürdigen „Tonkünstler-Societät" herüberzieht. Niemanden wird es beifallen, ein Institut wie die Tonkünstler-Societät mit jenen Bruderschaften in Eine Kategorie zu werfen oder ein unmittelbares Hervorgehen der ersteren aus den letzteren zu behaupten. Allein so viel darf man, ohne der Geschichte Gewalt anzuthun, wohl aussprechen, daß in der Tonkünstler-Societät Reminiscenzen an eine und die andere Seite jener Corporation anklingen. Die musikalische Wirksamkeit der beiden „Bruderschaften" trat jedenfalls nicht in den Vor-

---

[1]) Die Cäciliencongregation muß jedenfalls als etwas ziemlich Vornehmes gegolten haben, da das gegen Musik absolut gleichgiltige „Wiener Diarium" von ihrem jährlichen Hochamt am Cäcilientag regelmäßig Notiz nimmt, mitunter (im J. 1769 u. A.) mit dem Beisatz, es habe „Alles was dermalen von vortrefflichen und theils berühmten Tonkünstlern allhier sich befindet" dabei mitgewirkt.

dergrund, sie stand unter dem frommen Zweck. Aber bemerkenswerth erscheint in beiden Bruderschaften die corporative Vereinigung der Musiker als Stand; bei St. Niclas in Zunftzwang und Handwerks-Disciplin, bei St. Cäcilia in freiem Zusammentreten der Wiener Tonkünstler zu gottgefällig musikalischen und nebenbei humanen Zwecken. Die „Tonkünstler-Societät" ist beiden dadurch verwandt, daß auch in ihr die Musiker Wiens als Corporation auftreten und in der Organisation derselben sich an das Vorbild der frommen Congregation halten.

Die „Tonkünstler-Societät" ist übrigens nicht blos in diesem allgemein culturhistorischen, sie ist auch thatsächlich im civilrechtlichen Sinn Erbe der alten Musikercongregation geworden. Als nämlich unter Kaiser Joseph (30. Juni 1783) die in Wien an verschiedenen Kirchen bestandenen Bruderschaften und Erzbruderschaften aufgehoben und verboten wurden, richtete die „Tonkünstler-Societät" ein Gesuch an den Kaiser um Ueberlassung des Fonds der „Cäcilien-Congregation" bei St. Stephan, der ihr auch wirklich (im Betrage von 7450 fl.) eingeantwortet wurde.

So sehen wir die Tonkünstler-Societät gleichsam noch im letzten Nachglanze des älteren Zunft- und Privilegienwesens stehend. In der That fühlte sie sich gern als Corporation und hatte in ihrer ersten Zeit ein zunftmäßiges Geschmäckchen. Bei der Würdigung von Componisten pflegte sie offen oder stillschweigend zu unterscheiden, ob dieselben Mitglieder der Societät seien oder nicht, und nahm gegen Außerhalbstehende oder um Aufnahme Ansuchende häufig eine gönnerhafte exclusive Miene an. Patriotische Ereignisse oder große musikalische Erscheinungen, die nicht unmittelbar mit den Societäts-Interessen zusammenhingen, kümmerten sie nichts. Die im Archiv dieser Gesellschaft aufbewahrten Sitzungsprotokolle (das älteste noch vorfindliche ist vom Jahre 1784) wissen manch charakteristisches Geschichtchen davon zu erzählen.

Gluck war gestorben. Salieri [1]), sein begeisterter Schüler, damals Präses der Societät, beeilte sich, nur mit Beiziehung des „Ausschusses" dem großen Manne ein Requiem auf Kosten der Societät zu veranstalten. Obwol er sich noch ausdrücklich auf eine mündliche Aeußerung des Kaisers berief, welcher aus Anlaß dieses Sterbefalles zu Salieri bemerkte: „Da wird sich wohl die Tonkünstler-Societät auszeichnen," wurde diese musikalische Huldigung dennoch

---

[1]) Antonio Salieri, geboren 1750 in der venezianischen Festung Legnano, studirte die Musik in Venedig, wo der Hofcapellmeister Gaßmann ihn kennen lernte und nach Wien mit sich nahm. Im Jahre 1766 kam Salieri in Wien an, wo er durch beinahe 6 Decennien wirkte. Nach dem Tode des Hofcapellmeisters Bonno erhielt Salieri diese Stelle, nachdem er bereits seit 1774 Hofcompositor war. Erst nach 58jähriger Dienstzeit (1824) wurde Salieri pensionirt und starb in Wien am 7. Mai 1825.

„von vernünftigen Mitgliedern sehr gerügt, indem Gluck nie etwas für die Societät gethan, nicht einmal Mitglied gewesen war“ [1]).

Als im selben Jahre (1788) der Hofcapellmeister Bonno starb, welcher durch vierzehn Jahre Präses der Societät gewesen, beantragte sein Amtsnachfolger Salieri gleichfalls, das Andenken dieses wackern Künstlers durch ein feierliches Requiem zu ehren. Der Vorschlag wurde „der Consequenzen wegen“ abgelehnt.

Nicht blos die verstorbenen, auch die lebenden Meister mußten mitunter den zünftigen Hochmuth der Societät erfahren. Joseph Haydn hatte bald nach Errichtung der Societät um die Aufnahme angesucht, d. h. er wollte gegen den statutenmäßigen Geldbetrag, wie jedes andere Mitglied, für die Zukunft seiner Frau sorgen. Ueberdies hatte er die Cantate „Il ritorno di Tobia“ geschrieben und — gleichsam als künstlerisches Einkaufsgeld der Societät für ihre Akademien geschenkt.

In der Sitzung vom 18. November 1779 war Haydn's Gesuch um Aufnahme zur Verhandlung gekommen. Als „Auswärtiger“ (nicht in Wien ansäßig) hätte Haydn nebst den gewöhnlichen Einzahlungen noch ein Beitragscapital von 300 fl. erlegen sollen. Dieses wurde ihm, wie es in dem Bescheid wörtlich heißt, „wegen seiner wirklich geleisteten, hauptsächlich aber vermög seinem Anerbieten (worüber er einen Revers einzulegen) noch fernerhin zu leistenden Dienste nachgesehen. Wobey Societät noch versichert, daß die Forderung in Betreff seines reversmäßig einzulegenden Anerbietens niemals indiscret seyn wird.“ Daß, allen Vorlagen zufolge, Haydn sich wirklich schriftlich oder mündlich erboten hatte, die Societät durch Compositionen zu unterstützen, ist außer Frage. Höchst wahrscheinlich hat er dies aber nur in sehr allgemeiner Weise gethan, als ein freiwilliges Versprechen, dessen Lösung nach Maß, Form und Zeitpunkt ihm überlassen bleiben müßte. Er dachte nicht daran, durch solche Zusage seine persönliche Freiheit zu verpfänden. Als er nun obigen Bescheid las, der ihm ein musikalisches Damoklesschwert in Gestalt eines förmlichen Reverses über's Haupt hängen wollte, gerieth der sanfte Haydn in keine kleine Aufregung, remonstrirte mittelst einer an Thadeus Huber, Secretär der Tonkünstler-Societät, adressirten Zuschrift und verzichtete auf den Eintritt in die Societät [2]).

Was sich später zwischen Haydn und der „Tonkünstler-Societät“ begab, ist bei Griesinger der Hauptsache nach verzeichnet. Da ich aber wohl der Erste

[1]) Das feierliche Requiem für Gluck fand am 8. April 1788 in der Pfarrkirche „am Hof“ statt; es wurde unter Salieri's Leitung Gluck's „De profundis“ und ein Requiem von Jomelli aufgeführt.

[2]) „Ich bin ein Mann von zu vieler Empfindung,“ schreibt Haydn, „als daß ich beständig der Gefahr sollte ausgesezet sein cassirt zu werden: Die freyen Künste und die so schöne Wissenschaft der Composition dulden keine Handwerks-Fesseln. Frey muß das Gemüth und die Seele sein, wenn man denen Wittwen dienen, und sich Verdienst sammeln will.“

bin, der diese interessanten Facta aus den Originalacten selbst mitzutheilen vermag, glaube ich vollständigkeitshalber dieselben nacherzählen und damit die Geschichte des Verhältnisses zwischen Haydn und der „Tonkünstler-Societät" vollends abschließen zu sollen.

Im Jahre 1781 wünschte die Societät, Haydn's Oratorium: „Il ritorno di Tobia" aufzuführen, und ersuchte den Componisten, Aenderungen und Kürzungen in der Partitur vorzunehmen. Haydn erwiderte, „daß, wenn ihm die Societät Benefice-Billeten oder eine andere Bonification für seine Mühe und Spesen versichern würde, er sowol die Sinfonien als Chori abzukürzen und auch die Proben und Productionen selbst zu dirigiren übernehmen wollte, indem er sich schmeichelt, daß die Societät seiner großen Bekanntschaften und allgemeinen guten Rufes wegen schon um 100 Ducaten mehr einnehmen könnte." Anstatt sich durch diesen Antrag geehrt zu fühlen, beschloß die Societät in ihrer Sitzung vom 25. October 1781, „diesen Prätensionen wegen künftiger Folgen durch die Auswahl eines anderen Oratorii auszuweichen." Wirklich lehnte man Haydn's Anerbieten ab und gab anstatt des projectirten „Tobia" das Oratorium „Elena" von Hasse.

Es verging ein Decennium. Die Societät machte mit den Sinfonien und Cantaten Haydn's die besten Geschäfte, Haydn's Musik herrschte in jedem Hause, in jedem Concertsaal, endlich kam der Meister selbst ruhmgekrönt von seinem ersten englischen Triumphzuge zurück, in den Augen seiner Landsleute nun noch einmal so groß. Er dirigirte bereitwillig seine Londoner Sinfonien in der Societäts-Akademie zu Weihnachten 1793 [1]). Da empfand es denn endlich auch die Tonkünstler-Societät als eine sich selbst angethane schwere Züchtigung, daß sie Haydn so respectlos begegnet war, und wünschte diesen Makel nach Möglichkeit und in demonstrativer Form zu tilgen.

Ueber Antrag des Secretärs Paul Wranitzky beschloß die Societät die unentgeltliche Aufnahme Haydn's, um einestheils (wie das Protokoll sagt) „die Insolenzen, die ihm früher von der Instituts-Verwaltung angethan wurden, wieder gut zu machen, anderseits ihm für die durch seine Compositionen der Societät erwiesenen Wohlthaten zu danken". Es wurde am 11. December 1797 eine feierliche Sitzung veranstaltet, welcher ausnahmsweise der Protector Graf Kuefstein selbst als Vorsitzender und Graf Eszterhazy als Gast beiwohnte. Haydn wurde in den Sessionssaal geführt, mit Vivatrufen begrüßt und nach einer vom Secretär gehaltenen Anrede unter freudiger Acclamation zum „Assessor senior" der Gesellschaft ausgerufen.

---

[1]) Auch zu seinem eigenen Vortheil dirigirte Haydn diese „berühmten sechs (!) Londoner Sinfonien" im großen Redoutensaale und nahm durch dies Concert mehrere tausend Gulden ein (Dies, biograph. Notizen, S. 137).

Wie großartig Haydn, dessen größte Thaten, „Schöpfung" und „Jahreszeiten", noch bevorstanden, der Societät diese Assessorwürde lohnte, ist männiglich bekannt. Hingegen dürfte es bis jetzt nicht bekannt sein, daß auch Mozart Mitglied der Wiener Tonkünstler-Societät zu werden wünschte und — es niemals wurde. Er suchte im August 1785 um die Aufnahme an, nachdem er bereits wiederholt in der Akademie der Societät als Clavierspieler und Componist unentgeltlich mitgewirkt hatte. In seinem Gesuch verspricht Mozart, den fehlenden Taufschein nachzutragen. Die Resolution auf dies Gesuch lautete: „Wenn der Taufschein wird beygelegt seyn, folgt ferner Bescheid." Da Mozart seinen Taufschein wahrscheinlich nicht finden konnte, so erhielt er auch niemals einen Bescheid. Während der folgenden fünf Jahre fiel es der „Societät" nicht ein, Mozart auch ohne Taufschein die Aufnahme anzutragen. Im sechsten aber starb er.

Leider war der kastenmäßige Dünkel der Societät damit noch keineswegs erloschen. Wir wollen nicht bei der Engherzigkeit verweilen, mit welcher die Societät im Jahre 1813 inmitten des allgemeinsten patriotischen Enthusiasmus den Antrag, eine Akademie zum Besten der verwundeten österreichischen Krieger zu geben, verwarf. Vielleicht konnte sie nicht vergessen, daß ihr erster und einziger Versuch einer politischen Aeußerung, nämlich die beabsichtigte Aufführung einer „Friedenssymphonie" von Wranitzky, durch a. h. Entschließung des Kaisers vom 20. December 1797 verboten worden war.

Aber zwei Facta aus neuerer Zeit müssen wir mit tiefer Beschämung noch mittheilen. In der Sitzung vom 27. Mai 1830 wird dem Joseph Lanner die Aufnahme in die Societät versagt, „weil er bei der Tanzmusik ist!" Während man die obscursten Orchester-Mitglieder mit Vergnügen in die Societät aufnahm, wies man einen Componisten von dem glänzenden Talent und der beneidenswerthen Popularität Lanner's die Thür. Der echte Zunftgeist und Corporations-Dünkel! Die zweite Geschichte ist nicht minder schmerzlich. Felix Mendelssohn hatte zugesagt, die erste Aufführung seines „Paulus" in Wien am 7. und 10. November 1839 selbst zu dirigiren. Er erbot sich bei diesem Anlaß (durch die Gesellschaft der Musikfreunde), am 14. November ein Concert zum Besten der Tonkünstler-Societät zu geben, worin er einige neue Compositionen zur Aufführung bringen und selbst als Clavier-Virtuose auftreten wollte. Die Societät sollte das Concert besorgen und den ganzen Reinertrag erhalten. Dieses ebenso großmüthige als schmeichelhafte Anerbieten wurde „aus verschiedenen Gründen" abgelehnt! Man traut seinen Augen nicht, wenn man dies Sitzungsprotokoll vom 11. September 1839 liest! Die ehrwürdige Tonkünstler-Societät schien eben nur bares Geld annehmen zu wollen, wie z. B. die 1200 fl., welche Thalberg ihr im October 1845 (als Ertrag eines Concertes) schenkte. Daß aber ein Concert von Mendelssohn so gut sei wie bares Geld und sein Name so wohlklingend als der Thalberg's, davon hatten die

Herren Hof- und Vice-Hofcapellmeister offenbar keine Ahnung. Ich habe diese in eine spätere Periode hinüberragenden Resolutionen hier schon mitgetheilt, weil sie im genauen Zusammenhang mit dem Vorstehenden die Anschauung motiviren, daß in der Tonkünstler-Societät noch ein Rest ererbter Zunft- und Privilegiengeistes steckte, welcher derzeit natürlich vollständig verschwunden ist.

Die Tonkünstler-Societät als Concert-Institut.

In den ersten Statuten der Societät (1771) ist von musikalischen Akademien noch nicht die Rede. Kaiser Josef selbst soll der Pensionsgesellschaft den großmüthigen Wink gegeben haben, sich die unentgeltliche Ueberlassung des Hoftheaters zu vier Akademien bei Hof zu erbitten [1]). In den späteren Ausgaben der Statuten ist hingegen jedem Mitgliede die Mitwirkung bei den Akademien und den erforderlichen Proben zur Pflicht gemacht und das Ausbleiben mit Strafen belegt.

Diese festgesetzten vier Akademien (dem Inhalte nach eigentlich zwei, da die zweite Production eine Wiederholung der ersten war) bildeten nebst den Einzahlungen der Mitglieder die bedeutendste Einnahmsquelle der Wittwen- und Waisencassa. Hätte sich die Tonkünstler-Societät zu rein künstlerischem Zweck, und nicht zugleich für den sehr praktischen einer Versorgungsanstalt constituirt, ihre Concerte wären vielleicht durch ungünstige Zeitströmungen auch unterbrochen oder gänzlich beseitigt worden, wie die im folgenden Decennium errichteten „Mehlgruben"- und „Augarten"-Concerte, und das „adelige Liebhaberconcert". Das Amalgam der künstlerischen mit der humanitären Tendenz verlieh dem Institut die wünschenswerthe Dauerhaftigkeit.

Die erste Production des Gaßmann'schen Pensionsvereines fand am 29. März 1772 im Kärntnerthortheater statt, und wurden am 1. und 5. April wiederholt, man gab das Oratorium „Betulia liberata" von Florian Gaßmann (italienisch). Die Concerte fanden fortan jährlich in der Woche vor Ostern (Palmsonntag und Montag) und vor Weihnachten (22. und 23. December) statt, ursprünglich (von 1772 bis 1783) im Kärntnerthortheater, von da an im Nationaltheater (Burgtheater), wo sie bis auf den heutigen Tag in gleicher Weise fortgesetzt werden [2]). Diese Uebertragung in das musikalisch weit ungünstigere Burgtheater geschah auf Wunsch der Societät. „Nachdem sich (heißt es in deren Sitzungsprotokoll vom 15. Februar 1783) bei dem

---

[1]) Oehler „Theaterwesen." III. Abth. (S. 75).

[2]) Der Pächter des k. k. Hof-Theaters, Graf Kohari, bewilligte die Akademien im Kärntnerthortheater „gegen dem, daß ihm von der 2. oder auch öfteren Production die Halbscheid der Einnahme, jedoch nach Abschlag der von beiden Theilen zu tragenden Unkosten überlassen würde." (Sitz. Pr. v. 1771).

Kärntnerthortheater so verschieden unausweichliche Unbequemlichkeiten, als Rauch, Kälte, übler Geruch für das Publicum äußern und zu befürchten ist, daß der Concours dahin immer mehr abnehme, so wäre bei Sr. Majestät die Erlaubniß, die Societäts-Musiken im Nationaltheater in Hinkunft allezeit abhalten zu können, bittlich anzusuchen.“ Salieri wurde mit Ueberreichung der Bittschrift beauftragt, welche den gewünschten Erfolg hatte, und leider noch immer (1868) geltend macht.

Die Wiener Tonkünstler-Societät dürfte nach dem Pariser Concert spirituel (1725) eine der ersten, in Deutschland wohl die erste stabile, von Fachmusikern gegründete Concertunternehmung sein, deren Productionen Jedermann gegen Entgelt ohneweiters zugänglich waren [1]). Wir erinnern beiläufig, daß z. B. in Berlin das Opernhaus im Jahre 1789 (bei der Aufführung des Ditterdorf'schen Oratoriums Hiob) zum erstenmale gegen Entgelt geöffnet war.

Von der ersten Akademie der Tonkünstler-Societät (29. März 1772) datirt in Wien die regelmäßige öffentliche Aufführung von Oratorien, ja das geregelte öffentliche Concertwesen überhaupt. Die selbstständige hohe Bedeutung, welche die Concertmusik heutzutage hat, darf man jenen Akademien freilich nicht zumuthen wollen. Im Gegentheil gehörte es zum Zwecke und Charakter der älteren Concerte, der Oratorien zumal, ein Surrogat für die Oper zu gewähren. Dieses Kennzeichen macht sich nach zwei Richtungen geltend, nach Innen und nach Außen. Nach Innen, d. h. in der musikalischen Natur und Gestaltung des Oratoriums ist dasselbe eine Halbschwester der Oper, deren Entstehungsgeschichte die historische Erklärung dieser Verwandtschaft liefert. Wie man heutzutage „Concerts spirituels“ unterscheidet, so war damals das Oratorium ganz eigentlich l'opéra spirituel. Nach Außen verräth sich jener der Oper subordinirte Charakter darin, daß Oratorien nur gegeben wurden, wenn keine Opernvorstellung stattfinden durfte, in der Fastenzeit und im Advent [2]). Ursprünglich

---

[1]) Die Eintrittspreise bei den Akademien der Wiener Tonkünstler-Societät waren Anfangs (1772) folgende:

	Am ersten Abend:	Am 2. Abend:
Parterre noble	1 fl. 25 kr.	2 fl. — kr.
Zweites Parterre	— fl. 24 kr.	— fl. 34 kr.
4. Gallerie	— fl. 24 kr.	— fl. 34 kr.
Logen im 1. u. 2. Rang	4 fl. 14 kr.	5 fl. 28 kr.
Gesperrter Sitz	1 fl. 42 kr.	2 fl. 16 kr.

Es bestand somit die seltsame Einrichtung, daß die 2. Aufführung theurer zu stehen kam, als die erste. Später führte man gleiche Preise wie bei der großen Oper ein: Parterre noble 2 fl., Gesperrter Sitz 2 fl. 16 kr. 2c.

[2]) Im Jahre 1758 melden Marpurg's „Historisch-kritische Beiträge“ aus London: „Ebenso wie das Oratorium dazu bestimmt ist, des Mittwochs und Freitags in der Fasten anstatt der Opern und übrigen Schauspiele zu dienen, wird es auch auf eine besondere und im Grunde lächerliche Art aufgeführt.“ Damit

wurde selbst das Oratorium als „azione sacra" scenisch, mit Decorationen und Costüms aufgeführt und noch unter Maria Theresia fanden solche Darstellungen wenigstens bei kleineren Höfen und in Privatcapellen statt, wenngleich nicht immer ohne alle Anfechtung, wie wir aus Dittersdorf's Lebensbeschreibung wissen[1]).

Die Oratorien der Tonkünstler-Societät wurden bereits ausschließlich in Concertform gegeben „in still life", wie die Engländer sagen, der musikalische Unterschied war nichts weniger als ein fundamentaler; nicht nur in den Oratorien von Jomelli und Hasse, auch noch in jenen von Mozart, Weigl rc. finden wir denselben gefälligen, melodiösen, coloraturreichen Styl wie in ihren Opern, höchstens daß auf die Chöre mehr Gewicht gelegt und in den Arien das Allerlustigste vermieden wurde. Selbst die Kirchlichkeit des Stoffes, das Biblische, war damals die Regel zwar, doch keineswegs unumstößlich.

Man nahm keinen Anstoß, mitunter Opern ernsteren Inhaltes als Oratorium, d. h. im Concertgewand an den durch das geistliche Verbot getroffenen Theaterabenden aufzuführen. Der musikalische Unterschied war kaum der Rede werth. So finden wir aus der ersten Epoche der Tonkünstler-Societät unter andern folgende Opern „als Akademie" im Burgtheater gegeben. Im Jahre 1784: „Ifigenia in Tauride" von Traetta; 1791: Scenen aus der „Fedra" von Paesiello; 1795: „La Clemenza di Tito" von Mozart (als Concert, zum Vortheil von Mozart's Wittwe); 1803: „Castore e Polluce" von Abbé Vogler; 1805: „Tamerlan" von Winter; 1805: „Igiochi d'Agrigenti" von Paesiello rc.

Ein Nachklang jener liberalen Auslegung des Opernverbots zog sich in Oesterreich bis dicht an die neueste Zeit. Nämlich der Gebrauch, an Normatagen (immer zu wohlthätigem Zwecke) statt eines Oratoriums mitunter eine Oper mit biblischer Handlung aufzuführen, und zwar nicht in Concertform, sondern vollkommen theatralisch, wie jede andere Oper. Die neuere Opernliteratur

---

meint der Berichterstatter die gegenwärtig übliche Form der Oratorienaufführung, nämlich als Concert, wenn gleich im Theater. Oratorien in diesem Sinn waren in England vor Händel nicht bekannt, er schuf das Genre mit seiner „Esther" und „Deborah" (1732 u. 1733).

[1]) So schreibt Dittersdorf über die Aufführung seines Oratoriums „Isacco" bei dem Bischof von Großwardein: „Die Acteurs spielten alle vortrefflich und trugen sehr gut vor. Die Decoration stellte, nach Vorschrift des Dichters, einen Hain mit dem Wohnhause des Abraham vor. Selbst das Costüm war nach antiken Zeichnungen vortrefflich beobachtet." (Selbstbiographie p. 146). Die Production war also ganz theatralisch. Ein Domherr denuncirte deshalb bei der Kaiserin M. Theresia den Bischof, daß er auch zu verbotenen Zeiten, Fasten und Advent, Comödie spielen lasse. „Der heimtückische Mensch!" ruft Dittersdorf aus, „Er wußte gar wohl, daß die Kaiserin nie erlaubte, an heiligen Zeiten, es sei auf einem öffentlichen oder Privattheater Comödien oder Opern zu spielen. Aber geistliche Stücke, nämlich Oratorien, waren erlaubt, folglich war die Angabe eine Lüge, weil „Isaak" ein Oratorium war."

kennt namentlich zwei solche Werke: Mehul's „Josef und seine Brüder“ und Rossini's „Mosè“, welche an Normatagen, wo jedes Schauspiel verboten war, noch in den dreißiger Jahren häufig gegeben wurden. So half man sich und wußte die Musikliebe mit der Andacht abzufinden. Wie also früher weltliche Opern als „Akademie“ eingeschmuggelt werden durften, so passirten später biblische Opern als „Oratorien“; hier absolvirte man die Form des Inhalts wegen, dort den Inhalt der Form zu lieb.

Bis zum Erscheinen der „Schöpfung“ und der „Jahreszeiten“ wurden die im Burgtheater gegebenen Oratorien größtentheils mit italienischem Text und von italienischen Sängern (auch Castraten) vorgetragen. Die Abhängigkeit des Orotoriums von der gleichzeitig florirenden italienischen Oper zeigt sich auch in diesem Punkt [1]).

Betrachten wir nun die musikalischen Physiognomien dieser Concerte, deren vollständiges Programm von 1772 bis 1801 in der Beilage Nr. III mitgetheilt ist.

Oratorien bildeten weitaus den größten und wichtigsten Bestandtheil der Societäts-Akademien. Aber sie herrschten doch nicht unvermischt. Die ernste künstlerische Anschauung, die man heute großen, insbesondere geistlichen Aufführungen

---

[1]) Die Anschlagzettel waren in den ersten sechs Jahren (1772—1779) stets deutsch und italienisch. Im Jahre 1779 (19. December) finden wir zum erstenmal den Zettel blos in deutscher Sprache, er verkündigt ein ganz neues, original-deutsches geistliches Singspiel von 4 Stimmen und mit großen Chören, genannt „die Israeliten in der Wüste, wozu die Musik ganz neu von Herrn Maximilian Ulbrich ist dazu verfertigt worden.“ Auch in den nächstfolgenden Jahren wurden blos deutsche Anschlagzettel gedruckt, selbst bei italienischen Oratorien; vom December 1783 bis 1799 sind die Zettel wieder italienisch und deutsch. Der December 1799 brachte Haydn's „Schöpfung“ und von diesem Tage bis heute sind die Zettel bloß in deutscher Sprache erschienen. So bezeichnet dies Werk auch in sprachlicher Hinsicht einen Abschnitt der Geschichte in der Tonkünstler-Societät, die definitive Herrschaft des Deutschen, — wenigstens auf dem Anschlagzettel. Denn daß einzelne Oratorien italienisch gesungen wurden, kam noch etwa 10 Jahre lang nach der „Schöpfung“ vor, aber auch dann war die Anzeige deutsch; z. B. 2. April 1803 „Eine neue Cantate in wäl'scher Sprache „das heilige Grab“ (von Fr. Paër); am 23. December 1803 „Castor und Pollux“ eine große heroische Oper in wäl'scher Sprache von Herrn Abt Vogler“ ꝛc. Nur einmal noch begegnen wir einer doppelzüngigen Annonce und zwar diesmal französisch und deutsch. Die politischen Verhältnisse des Jahres 1805 legten den Wienern eine sehr nachdrückliche Höflichkeit gegen französische Concertbesucher auf, und so lesen wir die gewöhnliche Weihnachts-Akademie vom Jahre 1805 als „Un grand concert de la Société des Musiciens à Vienne“ angezeigt. — Das letzte Oratorium, das die Künstler-Societät in italienischer Sprache gab, dürfte Haydn's „Ritorno di Tobia“ (1808) gewesen sein, und das letzte hier überhaupt italienisch gesungene Oratorium Weigel's „Passione di Giesù Christo“, 1811 im Burgtheater.

entgegen bringt, war damals nicht verbreitet, vielmehr lag der Wunsch nach Abwechslung im Charakter des Publicums. Uns würde es störend, fast komisch erscheinen, wenn zwischen den beiden Abtheilungen eines Händel'schen Oratoriums Jemand mit einem Flötenconcert oder mit Variationen auf dem Cello sich hören ließe. Zu jener Zeit liebte man solchen bunten Aufputz und beanspruchte von der Tonkünstler-Societät, nach verschiedenen Richtungen hin befriedigt und mit neuen Erscheinungen in Rapport gesetzt zu werden. Die Societät, als einziges öffentliches Concertinstitut mußte eine Art musikalisches Universum darstellen. So traf denn die Societät von allem Anfang an stets Vorsorge für zwei oder drei Concertnummern zwischen den Abtheilungen des Oratoriums. Während letzteres je am 2. Abend unverändert wiederholt wurde, wechselte man mitunter die Zwischennummern. Diese übertrug man entweder einheimischen Künstlern oder man suchte noch lieber von der zufälligen Anwesenheit fremder Virtuosen zu profitiren. Am Schlusse jener Sitzungsprotokolle der Societät, in welchem das nächst aufzuführende Oratorium festgesetzt wurde, findet sich daher (in den ersten 30 Jahren) häufig der Beisatz: „Mit der Concerten-Auswahl ist noch abzuwarten, weil vielleicht einige Frembde hieher kommen und zu ein oder andrer Production engagirt werden könnten" [1]).

Gleich in der 1. Akademie (29. März 1772) ließ sich zwischen beiden Abtheilungen des Gaßmann'schen Oratoriums der Geiger La Motte, am zweiten Abend der Flauto-Travers-Bläser Anton Schütz, am dritten wieder La Motte „besonders hören". Am 3. April 1781 ließ zwischen den Abtheilungen von Albrechtsberger's „Pilgrime auf Golgotha", Herr Ritter Wolfgang Amadi Mozart, in wirklichen Diensten Sr. hochfürstlichen Gnaden des Erzbischofs von Salzburg, sich ganz allein auf einem Piano Forte hören". Der Zettel fügt bei: „Es war selber bereits als ein Knabe von 7 Jahren hier und hat sich schon damals, theils in Absicht auf die Composition, theils auch in Ansehung der Kunst überhaupt, und der besonderen Fertigkeit und Delicatesse im Schlagen den allgemeinen Beifall des Publicums erworben".

Die ersten Oratorien, welche die Societät ganz ohne Concert-Zwischennummern gab (weil sie keines fremden Lockmittels bedurften), waren Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten". Von diesen Werken übertrug sich bald die löbliche Neuerung auf die übrigen Akademien, und nach dem Jahre 1808 sehen wir die Aufführung von Oratorien nicht mehr von Virtuosen-Productionen unterbrochen.

---

[1]) W. A. Mozart schreibt an seinen Vater am 24. März 1781: „Sie wissen, daß hier eine Societät ist, welche zum Vortheile der Witwen von den Musicis-Akademien gibt, und Alles was nur Musik heißt, spielt da umsonst. Das Orchester ist 180 Personen stark; kein Virtuos, der nur ein bischen Liebe des Nächsten hat, schlägt es ab darin zu spielen, wenn von der Societät aus darum ersucht wird; man macht sich auch sowohl beym Kaiser als beym Publicum darum beliebt. (Bei O. Jahn, III., S. 10).

Hingegen kam die Societät bald auf den Gedanken, mitunter anstatt der Oratorien gemischte Akademien zu geben, in welchen neben der Schaustellung virtuoser Kunstfertigkeit auch die größeren Formen der Orchestermusik, Sinfonien, Ouverturen eine gebührende Vertretung fanden, und zum erstenmal in den Vordergrund rückten. Die erste solche Akademie, deren vollständiges Programm in der Beilage Nr. III aufgenommen ist, hatte am 17. März 1777 statt [1]). Mit diesen „Gemischten Akademien" schien sich die Tonkünstler-Societät an das Vorbild der „Concerts spirituels" in Paris zu halten, ein Institut, welches überhaupt manche Verwandtschaft mit dem Wiener hatte. Die Pariser „Concerts spirituels", im Jahre 1725 von A. Philidor [2]) gegründet, waren gleichfalls ein Verein von Fachmusikern, und das erste stabile Concertinstitut in Paris, wie die Tonkünstler-Societät es für Wien war. Die nächste Absicht war keine andere, als den Parisern an gewissen hohen Fest- und Norma-Tagen anstatt der untersagten Schauspiele und Opern eine andere erlaubte Unterhaltung zu verschaffen. Die geistliche Musik trat also auch hier als Surrogat ein, und zog durch den Reiz der Neuheit und des Contrastes — in der Blüthe der Regentschaft kurz nach Einführung der Opern-Maskenbälle! — ein großes Publicum an. Ihre Beliebtheit verdankten übrigens diese (von 6—8 Uhr Abends in den Tuilerien stattfindenden) Concerte nicht sowohl der geistlichen Musik (die Chöre waren äußerst schlecht), als den Soloproductionen einheimischer und fremder Virtuosen, die es bald für eine Ehrensache hielten sich im Concert spirituel hören zu lassen [3]). Also beiläufig dasselbe Verhältniß, wie es Mozart 1781 von der Tonkünstler-Societät aussagt.

Von den Oratorien, welche die Wiener Tonkünstler-Societät bis zum Schluß des vorigen Jahrhunderts gab, waren die namhaftesten und beliebtesten

---

[1]) Der Anschlagzettel sagt: „Bisher war es gewöhnlich, jederzeit ein Oratorium von einem berühmten Meister zu geben, da aber die beste Sache, wenn sie allgemein und zu oft wiederholet, dem Liebhaber unangenehm wird, so hat man für diesmal zur Abwechslung eine andere Einrichtung getroffen. Es werden also Montag statt dem Oratorium, um das Vergnügen der Liebhaber der Künste durch ausgesuchte Neuheit zu ergötzen, und von den bisher Gewöhnlichen abzugehen, Symphonien, Chöre, Cavatinen, Concerte und Arien von den besten Meistern verfaßt und von den geschicktesten Künstlern ausgeführt zum Vorschein kommen."

Auf diesem Zettel (1777) heißt die Aufschrift zum erstenmal „Zum Vortheil der errichteten privilegirten Tonkünstlergesellschaft." Früher lautete die Aufschrift bloß: „Große Musikalische Akademie". Am 14. März 1780 heißt es zum erstenmal: „Zum Vortheil der von den Tonkünstlern für den Unterhalt ihrer Witwen und Waisen errichteten Gesellschaft."

[2]) Dieser Philidor (Anne-Danican), geb. gegen 1700, ist nicht mit dem spätern berühmten Operncomponisten Philidor (François André Danican), geb. 1726, zu verwechseln; war auch nicht dessen Bruder, wie Jahn (Mozart II., p. 262) annimmt. (Vergl. Fétis' Biographie des Musiciens, 2. Ausgabe, Artikel „Philidor").

[3]) Féti's „Revue Musicale", Tome I. p. 197.

die von Hasse, Dittersdorf[1]), Salieri, ihnen reihte sich Haydn mit seinem ersten Oratorium „Il ritorno di Tobia“ (1775) und Mozart mit dem „Davide penitente“ (1785) an, Cantaten von Kozeluch und Albrechtsberger erschienen in den Achtziger, von Winter, Weigl, Eybler in den Neunziger Jahren. Händel erscheint in den Societäts-Concerten des vorigen Jahrhunderts mit einem einzigen Oratorium „Judas Maccabäus“ (1779). Die Bemühungen Mozarts, der für van Swieten in den Jahren 1788 bis 1790 mehrere Händel'sche Oratorien bearbeitet hatte, schienen auf das Repertoir der Tonkünstler-Societät einen anregenden Einfluß nicht zu üben. Eine emsigere Pflege Händel's von Seite der Societät beginnt erst mit dem Jahre 1820, das Theater an der Wien war ihr hierin zuvorgekommen, welches für seine eigenen Fasten-Akademien in den Jahren 1806—1812 vorwiegend Händel'sche Werke wählte. Die „gemischten Concerte“ der Societät behielten im Wesentlichen dieselbe Einrichtung bis in das 19. Jahrhundert herüber. Sinfonien von Starzer, Haydn[2]), Kozeluch, Dittersdorf, Concerte von Wranitzky, Kohaut, Pleyel, italienische Arien und irgend ein Chor von Händel, Haydn, Albrechtsberger oder Gluck bildeten die Hauptbestandtheile. Mozart ist merkwürdiger Weise selbst nach seinem Tode spärlich vertreten, eine Sinfonie, ein oder zwei Clavierconcerte und das Clarinetquintett stehen sehr vereinsamt. Beethoven spielte in der Tonkünstler-Akademie von 29. März 1795 zum erstenmal sein C dur-Concert (op. 15). Die Oberleitung der Akademien führte in den 2 ersten Jahren Gaßmann, nach dessen Tode etwa 10 Jahre lang Bonno, von 1782 an der zum Assessor ernannte Salieri. Bei der ersten Violine spielte Anfangs Starzer, dann Hoffmann. Die Sänger waren von der italienischen Opera buffa. Die Societäts-Akademien waren bei Hof gut angeschrieben und sehr beliebt beim Publicum. Im vorigen Jahrhundert fand man ihre Aufführungen musterhaft, ja imposant[3]).

---

[1]) Dittersdorf's „Esther“ gefiel ungemein. Es wurden davon 3 große Proben im Theater gehalten und Kaiser Josef war bei allen Proben zugegen. „Esther“ war die 1. Aufführung der Tonkünstler-Societät, wovon die „Wiener Zeitung“ Notiz nimmt (1773). Die beiden Aufführungen der „Esther“ trugen netto 1450 Gulden der Societät ein.

[2]) Ueber die Angabe J. Fr. Reichardt's („Vertraute Briefe“, II., S. 91) es seien Haydn's Sinfonien im Hoftheater eine Zeitlang verboten gewesen, vermochte ich in den Blättern nichts aufzufinden. Jene Mittheilung scheint mir zum mindesten ungenau und mißverständlich ausgedrückt. Wahrscheinlich sind zur Zeit einer strengeren kirchlichen Observanz Haydn's Sinfonien an jenen Normatagen nicht zugelassen worden, an welchen nur geistliche Musiken gestattet waren.

[3]) K. R.[isbeck] erzählt in seinen Briefen (I., S. 276) daß „diese Concerte zum Besten der Musikantenwittwen von 400 Mitwirkenden ausgeführt werden, und daß dann alle diese 400 Instrumente eben so richtig, deutlich und rein zusammen spielen, als wenn man es von 20—30 hört.“ Der erste Theil dieser Behauptung ist gewiß falsch, der zweite ist es wahrscheinlich. Die mir vorliegenden Original-Anschlag-

Das Jahr 1799 brachte einen Wendepunkt in der Geschichte des Oratoriums und der Wiener Tonkünstler-Societät: Das Erscheinen von Haydn's „Schöpfung". Dieses Werk wurde nicht von der Tonkünstler-Societät zuerst in die Welt eingeführt, sondern von jener Gesellschaft von Cavalieren, welche unter van Swietens maßgebendem Einflusse zeitweilig größere Musikaufführungen vor einem gewählten Kreise veranstaltet hatte, und auf welche wir noch ausführlicher zu sprechen kommen. Diese erste Aufführung der „Schöpfung" fand im fürstlich Schwarzenberg'schen Palais (auf dem Mehlmarkt) am 19. Jänner 1799 statt, und wurde am 19. März ebendaselbst zu Haydn's Benefice wiederholt. Von der Tonkünstler-Societät wurde die „Schöpfung" am 22. und 23. December desselben Jahres im Burgtheater gegeben, und zwar — der erste Fall seit dem Bestehen dieses Vereins — bei verdoppelten Eintrittspreisen. Die beiden Abende lieferten die für jene Zeit ganz ungewöhnliche Einnahme von 4474 fl. Die „Jahreszeiten" wurden gleichfalls zuerst von jenem „adeligen Liebhaberconcert" im Schwarzenberg'schen Palais, und zwar am 24. und 27. April, 1801 aufgeführt. Die Tonkünstler-Societät folgte mit der Production der „Jahreszeiten" abermals zu Weihnachten desselben Jahres.

Die „Schöpfung" mit den nachfolgenden „Jahreszeiten" gewann einen künstlerischen Einfluß in Wien, wie vielleicht außer der „Zauberflöte" kein zweites Musikwerk überhaupt, und wie im Oratoriumfache gar kein anderes auch nur annäherungsweise. Um zu ermessen, welche Macht diese beiden Haydn'schen Cantaten in Wien's Musikleben repräsentiren, müssen wir den Blick von jener ersten Aufführung bis auf die heutigen Programme der Tonkünstler-Gesellschaft werfen: wir erblicken da in Einer langen, geraden Linie die fortgesetzte, erst in neuester Zeit hin und wieder bescheiden unterbrochene Herrschaft der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten". Die edle Popularität dieser Werke, welche ernste, andächtige Empfindungen mit der echt menschlichen Freude an der Natur in bis dahin unerhörter Freiheit vereinigten, macht deren großen und andauernden Erfolg vollständig begreiflich [1]). Einmal mit den beiden Werken bekannt, gab die Pensions-Gesellschaft im Burgtheater fast regelmäßig zu Weihnachten die „Schöpfung", zu Ostern die „Jahreszeiten", höchstens zur Abwechslung mitunter zu Ostern die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" zu Weihnacht. Alle Versuche, welche das

---

zettel der Tonkünstler-Societät aus dem vorigen Jahrhundert geben die Zahl der sämmtlichen Mitwirkenden, Sänger und Instrumentisten, auf 180 an und sie werden gewiß eher mehr als weniger gesagt haben. Auch Mozart schreibt (1781) an seinen Vater, das Orchester dieser Societätsconcerte „ist 180 Personen stark."

[1]) Der beinahe verloren gegangene, in der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" so blühend wieder erwachte Sinn für Naturschönheit und Naturleben hängt unverkennbar mit gleichzeitigen literarischen Strömungen zusammen. Haydn's Geburt (1732) fällt gerade zwischen jene Salomon Geßner's (1730) und Wieland's (1733). Ein französischer Autor, Stendhal, findet in Haydn's Oratorien die beschreibende Poesie Delilles vollständig wieder.

Pensions-Institut später mit anderen Oratorien machte, hatten geringen Erfolg, und es dürfte vom praktischen Standpunkt geltend gemacht werden, daß die besten Einnahmen stets mit Haydn's Oratorien erzielt wurden. Sie und beinahe nur sie haben die Cassen gefüllt, aus denen die Witwen und Waisen unserer braven Tonkünstler seit 70 Jahren ihren Nothpfennig beziehen. Es ist ein erhebender Gedanke, daß die Kunst aus der reinen Höhe ihrer Geistigkeit ihre Hand hülfreich in's wirkliche Leben streckt, ein stolzes Gefühl, daß Haydn's Musik nicht blos Tausende von Herzen gerührt, sondern auch Tausende von Leben gefristet hat. Es war dennach ein Act sinniger Pietät und Dankbarkeit, daß der im Jahre 1862 reorganisirte Verein für Unterstützung von Witwen und Waisen österreichischer Tonkünstler den Namen „Haydn" annahm.

Zur Zeit als Haydn [1]) die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" zu schreiben unternahm, schien es kaum möglich, daß seine Kunst, sein Ruhm und Einfluß überhaupt noch einer Zunahme fähig seien. Man muß die alten Zeitungen durchblättern, um sich von der unbestrittenen Oberherrschaft, die Haydn damals über das ganze musikalische Europa übte, jetzt noch eine Vorstellung machen zu können. Seine Quartette und Sinfonien wurden in Paris, London, Petersburg und Mailand mit dem gleichen Entzücken gespielt und gehört, wie in jedem deutschen Mittelstädtchen. Nachdem Haydn durch seine Quartette den musikalischen Sinn in der Familie und die Leistungsfähigkeit bescheidener Dilettanten gehoben, drängte er durch seine Sinfonien zu den ersten wahrhaften Gestaltungen eines öffentlichen Concertlebens. Der Wunsch, Haydn's Tondichtungen zu üben und zu genießen, hat wohl die meisten Musikvereine und Liebhaberconcerte in Deutschland und weiter gebildet. Diese Sinfonien waren der erste große, über die bloße Hausmusik hinauswachsende Inhalt, für den das allgemeine Entzücken eine stabile Form suchte und schuf: das öffentliche Concertwesen. Als wahrhafter Schöpfer unserer Instrumentalmusik gab Haydn auch den ersten großen Impuls zu unserem öffentlichen Concertleben durch seine Sinfonien.

Nun erhob sich über der weithin strahlenden Doppelkrone Haydn's, des Quartetten- und Sinfonien-Dichters, plötzlich eine dritte noch glänzendere. Die „Schöpfung" und „Jahreszeiten" verdunkelten Haydn's Instrumental-Compositionen, das Greisenalter dieses Ewigjungen überflügelte seine Jünglings- und Manneszeit! Auf der Höhe seiner Tage und seines Ruhmes vollbrachte Haydn noch zwei künstlerische Thaten wie diese Oratorien, oder vielmehr er empfing sie mit einer Bescheidenheit ohne Gleichen, als unverdiente Geschenke aus Gottes Hand.

Die Wirkung der beiden Cantaten war eine außerordentliche. Es ist rührend in den Musikzeitungen jener Epoche den Eifer zu verfolgen, mit welchem die

---

[1]) Josef Haydn war am 31. März 1732 in dem Dorfe Rohrau in Niederösterreich geboren und starb in Wien am 31. Mai 1809.

kleinste, wie die größte Stadt sich zur Aufführung der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten" rüstete, wie Alles seine beste Kraft dafür zusammennahm und wirklich auch Alles seine besten Erfolge damit erzielte.

In Leipzig gab man 1809 die „Schöpfung" sogar mit einem „angepaßten Text" zur Feier des Jubiläums der Universität. Gäusbacher, damals in Leipzig anwesend, erzählt, daß zum „Sonnenaufgang" die Worte gesungen wurden: „Im vollen Glanze ging der sonnenstrahlende Leibnitz auf." Der aufgehende Mond wurde mit Gellert verglichen! Die Philharmonische Gesellschaft in St. Petersburg prägte 1808 eine Medaille auf Haydn und sandte sie ihm mit dem Bekenntnisse: „sie verdanke ihre Erfolge und ihr Vermögen der „Schöpfung" [1]). In Paris gab man bereits im Jahre 1800 die „Schöpfung" mit außerordentlichem Erfolge, und prägte eine Medaille auf Haydn; England und sogar Italien folgten auf dem Fuße. Man weiß, welche Freude der kindlich bescheidene Mann mit der großen goldenen Ehrenmedaille hatte, welche ihm am 10. Mai 1803 der Wiener Magistrat verlieh, und die er am rothen Band trug, wenn er Besuche erwartete. Die Ehrenbezeugungen, Diplome und Medaillen, die damals von allen Enden Europa's in dem kleinen Haus der Gumpendorfer Vorstadt zusammen strömten, haben eine viel größere und ganz andere Bedeutung, als ähnliche Auszeichnungen in unserer decorationssüchtigen und decorationsreichen Zeit, wo der einfältigste Virtuose sich kaum mehr ohne einen Orden an's Clavier setzt [2]). Die übereinstimmende Huldigung, die alle Culturnationen unserem Haydn darbrachten,

---

[1]) Diese „Philharmonische Gesellschaft in Petersburg", welche im Jahre 1802 mit der Aufführung der „Schöpfung" eröffnet wurde, ist offenbar der Wiener Tonkünstler-Societät nachgebildet; sie stellte sich gleich ursprünglich als Verein von Fachmusikern den Dilettanten-Vereinen gegenüber. Die Tonkünstler, deren Witwen und Waisen erhalten Pensionen aus dem Ertrage von Oratorien-Aufführungen. Die Gesellschaft, zu deren Gründung ein Deutscher (Hofrath Fried. Adelung) die stärkste Anregung gab, besaß schon nach 5 Jahren ein Capital von 20.000 Rubeln. — Ganz ähnlich nach dem Wiener Muster entstand in Berlin die Witwen- und Waisen-Societät der Hofcapellmusiker. Ihr erstes und zweites Concert (1801) brachte Haydn's „Schöpfung." Auch die im Jahre 1803 von den Prager Tonkünstlern gegründete Pensions-Gesellschaft ist eine treue Nachbildung der Wiener; sie gibt jährlich zwei Oratorien im ständischen Theater (zu Ostern und zu Weihnachten).

[2]) Ein betrübendes Gegenstück zu diesen Auszeichnungen fügen wir nicht ohne Beschämung bei. Als Kaiser Franz im Jahre 1808 den Leopoldsorden für „verdienstvolle Oesterreicher" stiftete, erwartete man, daß auch Haydn unter der Zahl der Decorirten sein werde. Haydn hörte davon, und ließ sich in seiner namenlosen Güte herab, sich auf diese Auszeichnung zu freuen. Er hatte sich schon ausgedacht, dem Kaiser bei der Dank-Audienz zu sagen, daß von allen seinen Compositionen ihm keine so werth sei, als das kleine Lied „Gott erhalte Franz den Kaiser". Man hat ihn aber nicht in die Lage versetzt, von dieser Dankrede Gebrauch zu machen. (Griesinger, biogr. Notizen, p. 107.)

proclamirte die Herrschaft der deutschen Musik in dem gesammten Concertleben Europa's, ja sie drückte aus, daß man die Existenz eines öffentlichen gesicherten Concertwesens dem Schöpfer der modernen Instrumentalmusik, daß man sie Haydn verdanke.

Beilagen zum ersten Capitel.

I.

Der Titel der bei Joh. Peter v. Ghelen, k. k. Hofbuchdrucker in Wien, gedruckten Statuten lautet:

Articulen, und Puncten,
Oder so genannte
Statuta
Der musikalischen Congregation
Welche unter glorreichen Schutz
Der Röm. Kaiserl. und Königl. Spanisch. Catholischen Majestät
Caroli des Sechsten,
Anno 1725. allhier in Wien aufgerichtet worden.

Die Statuten werden eingeleitet von einem die Congregation bestätigenden „Offenen Brief" des Erzbischofs von Wien, Sigmund Graf v. Kollonitz.

Die „erste Rubric" handelt „von der Heil. Beschützerin, und von dem Fest so ihr zu Ehren jährlichen begangen wird." Als Zweck wird ausgesprochen (Cap. 1.): „Es ist das Intent gegenwertiger Musicalischer Congregation, alle Gemüter deren Herren Versamleten in einen Brüderlichen und einstimmenden Willen zu verbinden, allezeit das Lob, und Ehre GOttes zu vermehren, die Glori seiner Heiligen zu befördern, wie auch das Heil und Nutzen deren Seelen zu suchen." Die „Congregation welche da bestehen wird in den Capell- und Vice-Capell-Meister der Kaiserl. Capellen, Compositoren, Vocalisten und Instrumental-Musicis als anderen Zugethanen, und Liebhabern der Music wird ermahnt, die glorwürdige hl. Caecilia mit einem andächtigen Vatter unser, und Ave Maria täglichen zu verehren." (cap. 2). Es folgt (cap. 3—5) die Bestimmung eines jährlichen „gesungenen Hoh-Amtes und Musicalische Vesper in der Octav St. Cäciliae". Die „Anderte Rubric" welche von den „geistlichen und weltlichen Hülf-Leistungen" handelt, verpflichtet jedes Mitglied, bei der Einverleibung zwei Gulden und außerdem lebenslang monatlich 10 kr. an die Congregation zu erlegen, „welches zu diesem Ende bestimmt ist, um damit einem jedweden Mit-Glied nach seinem Tod darfür ein gesungenes Seelen-Amt mit Absingung des ersten Nocturni

des Todten-Officii und nebst diesen bis 30 kleinen heil. Messen gelesen werden." Sämmtliche Mitglieder haben diesen Seelenmessen beizuwohnen, und soll ein Jeder die Bescheinigung „daß er seine Schuldigkeit vollzogen", aufbehalten, „um damit auch ein solcher nach seinem Tod mit gleicher Hülfleistung beygesprungen werde". Zwei Krankenbesucher, ein Priester und ein Weltlicher, sollen die Kranken der Congregation besuchen, sie mit christlicher Liebe trösten und falls sie den Kranken „in einen bedürftigen Stand" finden, der Congregation die Anzeige machen und „ein Vorbitter zu einer Christlichen Hülf-Leistung sein." (Cap. 11). Dabei wird die Hoffnung ausgesprochen „ein frommes Gemüt werde zu diesem Ende der Congregation etwas vermachen."

Die Congregation zählt (1725) außer dem Präsidenten der kaiserl. Music (Prinz Pius v. Savoyen) folgende Functionäre:

I. Beständige Officianten:

Ein geistlicher Präses (der für ordentliche Verrichtung der geistlichen Functionen zu sorgen hat). Kein Name genannt.

Zwei Decani: Joh. Jos. Fux, Capellmeister; Antonio Caldara, Vice-Capellmeister.

Ein Schatzmeister (der die Casse verwahrt) Cajetanus Orsini.

Ein Secretarius (der die „Einverleibungen" vornimmt und darüber Buch führt) Sebastian Zeitlinger.

II. Officianten, so alle 2 Jahr verändert werden.

Sechs Räthe: Franciscus Conti, Josef Porsile, Johann Anton Piani, Joh. Georg Reinhard, Friderich Gozinger, Jacob Hoffer.

Zwei Rechnungs Revisores: Franciscus Borosini, Kilian Reinhard.

Ein Economus: Christof Praun.

Zwei Collectores: Petrus Cassati, Amadeus Muffat.

Zwei Festarnoli (Veranstalter deren Fest-Begängnussen) Dominicus Genevesi, Franciscus Reinhart.

Zwei Friedens-Conservators (welche die Mis-verständnussen, oder Uneinigkeiten beylegen) Cajetanus Boghi, Georg Hintereder.

Zwei Krancken-besucher: Johann Vicenti, Christian Pajer.

Ein Pidell.

Diese Functionäre wurden bei der 1. Constituirung vom Prinzen P. v. Savoyen ernannt, später von der Congregation gewählt. Die Statuten bestimmen „daß bei allen duplirten Aemtern, als: Räthen, Collectoren, Krankenbesuchern, Festarnolen, und Friedens-Conservatoren die Helfte von Teutschen, die andere Helfte von Ausländern seyn soll." So schwer fiel damals das Uebergewicht der Italiener in die Wagschale. Drei nachträgliche Capitel (v. J. 1726) gestatten, daß auch Damen gegen dieselben Bedingungen Mitglieder werden dürfen, doch sind „unter dem Titul und Namen deren Damessen nur diejenige

begriffen, so den Zutritt bei dem Kaiserl. Hof haben." Zum Schluß der Statuten ist das Apostolische Breve abgedruckt, mittels welchem Pabst Benedictus XIII. den Mitgliedern der musikal. Congregation einen „Vollkommenen Ablaß in perpetuum" verleiht: „Erstens: an dem Tag der Einverleibung in die Musicalische Congregation. Andertens: an dem Festtag der heil. Jungfrauen und Martyrin Caecilia, wann die Einverleibten obgedachte Kirchen besuchen, wehrender Zeit von der ersten bis zur letzten Vesper inclusive. Drittens: in der letzten Sterbstund, wann sie jedesmal reumüthig gebettet, das Hochwürd. Sakrament des Altars empfangen, und für das Aufnehmen Christlicher Kirchen und Ausreuttung deren Ketzereyen andächtig gebeichtet werden haben." Hierauf folgen noch „Abläß auf 7 Jahr" und „Abläß auf 60 Täge" und endlich sogar die erfreuliche Mittheilung der Congregation, sie „hoffe von Ihrer Päbstl. Heiligkeit ehesten mit dem sonderbaren Privilegio begnadet zu werden, daß an einem gewissen Tag der Wochen das gantze Jahr hindurch eine von denen Mitgliedern abgeleibte und etwann in denen Peinen des Fegfeuers büssende Seele aus ihren Qualen und Schmertzen zu erlösen ist."

II.

Vollständiges Verzeichniß der Akademien der Tonkünstler-Societät von ihrer Gründung bis zum Jahr 1801 [1]).

Vollständiges Verzeichniß der Akademien der Tonkünstler-Societät von ihrer Gründung bis zum Jahr 1801 [2]).

1772. (am 29. März, wiederholt am 1. und 5. April.) „La Betulia liberata", Oratorium von Metastasio, Musik von Fl. Gaßmann. (Zu Anfang eine Sinfonie von Starzer, zum Schluß eine von Aspelmayer, im Zwischenact Violinconcert, gespielt von La Motte (1. und 3. Abend), Flötenconcert, gespielt von A. Schulz (2. Abend).

— (17. und 20. December.) „Santa Elena al Calvario", Oratorium von Metastasio, Musik von Hasse**). Violoncell-Production von Hrn. Küffel, Concert auf der Alto Viola von Herrn Stamitz, „reisenden Virtuosen".

---

[1]) Von den Zwischennummern (Soli) sind hier nur die größeren oder wichtigeren angegeben.

[2]) Der Anschlagzettel der ersten Akademie (Betulia liberata) ist leider nicht mehr erhalten. Der älteste im Archiv der Societät vorfindliche Originalzettel ist vom 20. December 1772, deutsch und italienisch. Der deutsche Text lautet wörtlich:

Musikalische Akademie.

Heute Sonntags am 20. Kristmonats 1772 wird in dem k. k. priv. Schauspielhause nächst dem Kärntnerthor auf Verlangen zum zweiten- und letztenmal Eine Große musikalische Akademie gehalten werden. Wobey das am 17. d. M. gehaltene Oratorium von 5 Stimmen des berühmten H. Abbts Peter Metastasio

1773. „Santa Elena al Calvario“ von Hasse.

— „La liberatrice del populo giudaico, ossia l'Ester“, Oratorium von Abbate Pintus, Musik von Dittersdorf. (Zwischen den Abtheilungen spielte Dittersdorf ein Violinconcert.)

1774. „Il Giuseppe ricognosciuto“, Oratorium von Bonno. (Dazu Violin-Duett der beiden Herren Hoffmann.)

— „Il cantico dei tre fanciulli“, Oratorium von Pallavicini, Musik von Hasse.

1775. „Il ritorno di Tobia“, Oratorium von Bocherini, Musik von Jos. Haydn.

— „Davide il penitente“, Oratorium, Musik von Ferdinand Bertoni, Director des Conservatoriums S. Lazaro in Venedig.

1776. „Isacco, Figura del Redentore“, Oratorium von Metastasio, Musik von Dittersdorf. (Zwischen den Abtheilungen „die so sehr beliebte große Sinfonie aus der französischen Opéra comique Heinrich IV., von der Erfindung des berühmten französischen Musik-Compositeurs Herrn Martini“.)

— „La Betulia liberata“ von Gaßmann.

1777. „La Passione di Giesù Cristo“, Oratorium von Metastasio, Musik von Salieri.

— (Erstes) Gemischtes Concert. Programm: 1. Große Sinfonie von Ordonnez (k. k. Landschaftsbeamter). 2. Chor von J. Haydn. 3. Cavatine von Traëtta (gesungen von Dlle. Cavalieri). 4. Ein neues Violinconcert, componirt und vorgetragen von Herrn Paisible, Kammervirtuos der Herzogin von Bourbon. 5. Große Sinfonie von Herrn Kohaut. 6. Aria, gesungen von Herrn Christof Arnobaldi, genannt Comaschino. 7. Großes Concertino für mehrere obligate Instrumente, worin sich der Compositeur, Herr Kohaut, selbst hören läßt. 8. Neue Cantate von Herrn Chr. Wagenseil, gewesener k. k. Kammer-

---

gesungen wird, genannt: Die heilige Helena auf dem Kalvarienberge. Die Musik, welche, Sänger und die übrigen Instrumente zusammengenommen, aus mehr denn 180 Personen besteht, ist von eben dem sehr berühmten H. Hasse, Hofcapellmeister am churfächsischen Hofe ganz neu dazu verfertigt worden. Es werden dabey singen: Frau Klementine Poggi die Rolle der Eudossa, Mlle. Konstanza Baglioni die Rolle der heil. Helena, die Frau Weisin die Rolle des Eustazio. Herr Dominikus Poggi die Rolle des Draciliano, der Herr Dominikus Guardasoni die des St. Makario. — Zwischen beyden Abtheilungen des Oratoriums wird sich Herr Küffel auf dem Violoncello hören lassen. — Die Eintrittspreise sind wie bei den Opern-Serien, nämlich: Auf dem Noble parterre 2 fl. Auf dem 2. Parterre und im 4. Stock 34 kr. Im 3. Stock 1 fl. und im 5. 17 kr. Die Logen im 1. und 2. Stocke kosten zwei Dukaten und im 3. einen Dukaten. — Der Anfang ist mit dem Schlag 7 Uhr. —

compositeur. (Soli: Dlle. Cavalieri, Madame Vitadeo, Herr Ponschab.)

1778. „La Passione del Redentore“, Oratorium von Metastasio, Musik von Josef Starzer, „des k. k. Nationaltheaters berühmtem Tonsetzer“.

— Gemischtes Concert. Große Sinfonie von Johann Sperger, fürstl. Bathyanischer Kammermusiker. Arie von Dittersdorf (Herr Souter). Chor von Händel. Violinconcert componirt und gespielt von Johann Sperger. Arie von Teyber (Mlle. Teyber). Chor von Sacchini. Arie von Giardini (Dlle. Cavalieri). Neue Sinfonie von einer hohen Standesperson verfertigt. Chor von Händel. Violinconcert, gespielt von Herrn Zistler, fürstl. Bathyanischer Kammermusikus. Terzett von Sarti. Chor von Händel.

1779. „Die Israeliten in der Wüste“, ein ganz neues, original-deutsches geistl. Singspiel von Max Ulbrich, k. k. n. ö. Landschaftsbeamter. (Dazu Celloconcert von Janson und Violinconcert von L. Schmidt.)

— „Judas Maccabäus“, geistl. Singspiel von Händel. (Zwischen den Abtheilungen Oboeconcert (Ramm), Flötenconcert (Wendling), Violinconcert (Spangler), Concert für Flauto-Traverse, eigens componirt von Josef Starzer, geblasen von Herrn Wendling und Herrn Pappendick.)

1780. (Ostern.) „Der verlorne Sohn“, Cantate von Hartmann Graf, Kapellmeister in Augsburg. Dazu am 1. Tag: Sinfonie von Herrn Bach, 2 Chöre von Händel, 2 italienische Arien (Mlle. Cavalieri) und „Ein Neues großes Concert auf 5 blasenden Instrumenten, von Herrn Starzer“ (die Ausführenden sämmtlich in Diensten des Grafen Palm.) Am 2. Tag: Sinfonie von Haydn, Chor von Händel, Arie von Insanguine (Mlle. Cavalieri), Violinconcert von Franz Eck, Arie von J. Holzbauer, gesungen von Herrn Ludwig Fischer, Chor von Sacchini.

— (Zu Weihnachten keine Akademie, wegen Ablebens der Kaiserin Maria Theresia.)

1781. „Alcide al Bivio“, Cantate von Metastasio, Musik von Hasse.

— „Die Pilgrime auf Golgotha“, Musikalisches Drama von Fr. W. Zachariä, Musik von Albrechtsberger. (Dazu Sinfonie und Clavierconcert von Mozart.)

1782. „Isacco, Figura del Redentore“, Oratorium von Metastasio, Musik von Dlle. Marianna Martinez.

— Gemischtes Concert. Eine große Sinfonie und 2 Chöre aus einem französischen Trauerspiel genommen und in Musik gesetzt von Herrn Ritter Gluck, Italienische Arie (Dlle. Cavalieri, Herrn Adamber-

ger), Violinconcert (Herr Zistler), Chöre von Sacchini und Händel, Cantate von Wagenseil.

1783. „Die Israeliten in der Wüste", Oratorium von M. Ulbrich. (Dazu Flötenconcert von Gehring und eine Harmonie-Partie von Josef Went, gespielt von der Harmonie Sr. Majestät des Kaisers.)

— Gemischtes Concert. Sinfonie von Kozeluch, Sinfonie und Chor von Haydn, Chöre von Starzer, Sacchini, Hasse, Dittersdorf, Violinconcert (Schlesinger), Clavierconcert (W. A. Mozart). Italienische Arien, gesungen von Dlle. Cavalieri und Herrn Adamberger.

1784. „Il ritorno di Tobia", von Josef Haydn („ganz neu bearbeitet").

— „Ifigenia in Tauride, opera tragica" von Traetta (als Akademie). („Monsieur Fischer, ein Engelländer und Virtuoso di Violino" producirt sich im Zwischenact.)

1785. „Il Davide penitente", eine ganz neue, dieser Zeit angemessene Cantate von Herrn W. A. Mozart [1]). Dazu Sinfonie von Haydn, Violinconcert von Marchand, Chöre von Gaßmann und Sacchini, Oboeconcert des Le Brun.

— „Ester", von Dittersdorf, „ein Oratorium, in welscher Sprache von 6 Stimmen". („Zwischen beiden Abtheilungen wird Herr Wolfgang A. Mozart ein neues Concert auf dem Fortepiano schlagen".)

1786. Gemischtes Concert. Sinfonien von Haydn und Thad. Huber, Violinconcert gespielt von Fränzel Vater und Sohn. Zum Schluß die 2. Abtheilung von Dittersdorf's Oratorium „Hiob" (italienisch) unter persönlicher Leitung des Componisten.

— „Gioas", Oratorium von Metastasio, Musik von Antonio Teyber.

1787. „Moses in Egypten", Oratorium von L. Kozeluch (deutsch). Dazu Clavierconcert von L. Kozeluch, gespielt von Fräulein Therese Paradies.

— „Die Profetin vom Calvarienberg", Cantate von Gazaniga. (Dazu: Sinfonie von Dittersdorf, Flötenconcert des L. Scholl).

1788. „La Morte di Gesù Cristo", Oratorium von Domenico Mombelli.

— Gemischtes Concert. Zwei Sinfonien von Haydn, Italienische Arien, Concerte auf dem Clavier (Mad. Auernhammer), Violine (Hoffmann), Contrebaß (Herr Sperzer) 2c.

1789. „Giob", Oratorium von Dittersdorf (Auswahl), „worunter auch das mit so vielem Beifall aufgenommene Donnerwetter". Dazu: Violinconcert des Heinrich Eppinger.

[1]) Die Composition des „büßenden David" entstand aus einer unvollendeten Messe von Mozart, der das Kyrie und Gloria dem Gedicht unterlegte und 2 Arien für Adamberger und die Cavalieri) dazu componirte (Jahn III., p. 395.)

— „Il natale d'Apollo", Cantate von V. Righini; dazu Quintett in Adur („Stadler-Quintett") von Mozart.

1790. (Zu Ostern keine Akademie, wegen Ablebens Kaiser Josefs II.)

— (Weihnachten.) „Moses in Egypten", Oratorium von Kozeluch. Dazu: Clavierconcert gespielt von Fräulein Paradies.

1791. Gemischtes Concert. (Stücke aus der Oper „Fedra" von Paesiello; Sinfonie von Mozart, Celloconcert von Pleyel, gespielt von C. Gottlieb, Allelujah von Albrechtsberger, „Harmoniemusik, welche bei der Krönung des Kaisers in Preßburg gespielt wurde, exequirt von den Harmonisten des Fürsten Grassalkowich und Eßterhazy.

1792. Gemischtes Concert. Sinfonie von Haydn, Chöre von Haydn, Händel und Albrechtsberger, italienische Arien (Cavalieri), Harfenconcert (Fräulein Müllner), Oboeconcert (Herr Triebenser.)

— „Venere e Adone". Cantate von Josef Weigl.

1793. „Venere e Adone", Cantate von Josef Weigl.

— Gemischtes Concert; (22. und 23. December) unter Josef Haydn's Direction, dabei kamen drei Sinfonien (!) und 2 Chöre von Haydn zur Aufführung [1]).

1794. Gemischtes Concert. Großer Hymnus von Paesiello, Sinfonie von Haydn, Violinconcert des 13jährigen Clement u. A.

— „Die Hirten zu Bethlehem", Oratorium von Josef Eybler (deutsch). Dazu Oboeconcert von Triebensee und Violoncellsolo des Herrn Hauschka, Dilettant, wobei er das so sehr beliebte Thema aus der Zauberflöte variirt.)

1795. Gemischtes Concert. Gioas, Oratorium von Cartellieri, erster Theil, Sinfonie von Cartellieri, Clavierconcert in C, componirt und gespielt von Herrn van Beethoven.

— Gemischtes Concert. Sinfonie von Wranitzky, Chor von Haydn, Arien von Sarti, Righini ꝛc.

1796. „La ricognoscenza, Cantata allegorica" von Salieri (zur Feier des 25jährigen Bestandes der Societät), Fräulein Therese Gaßmann singt die Rolle der „Erkenntlichkeit". Dazu: Timotheus oder die Gewalt der Musik, Cantate von P. von Winter.

— Gemischtes Concert. Sinfonie von Wranitzky, Chor von Haydn, Clavierconcert von Wölfl, „das beliebte Andante mit dem Paukenschlag" von Haydn, zum Schluß: „Der Retter in Gefahr" Cantate von Süßmayer (früher im k. k. Redoutensale gegeben.)

---

[1]) Der Anschlagzettel sagt: „Die Sinfonien sowie der Chor mit dem deutschen Texte sind v. H. Kapellmeister Haydn in England verfertigt worden, welcher auf Ersuchen der Gesellschaft und aus ergebenster Hochachtung für das verehrungswürdige Publicum die Leitung des Orchesters übernommen hat."

1797. „Timotheus“, Cantate von P. von Winter.

— Gemischtes Concert. (Sinfonie von Wranitzky, Oboeconcert von Krommer, italienische Arie von Cimarosa &c.)

1798. „Die Worte des Heilands“, von Josef Haydn. (Dazu Sinfonie von Eybler, Clarinettconcert von Beer (am 2. Abend spielte Beethoven sein Quintett mit Oboe, Clarinett und Horn).

— Gemischtes Concert. Ouvertüre von Eybler, Arie von Haydn (Dlle. Flamm), die „neue Militärsinfonie“ von Haydn, von ihm dirigirt, und eine Cantate vom Kapellmeister Romagnoli, Concert für Clavier, Mandoline, Trompete und Contrebaß (!) von L. Kozeluch.

1799. (Ostern.) „Die 7 Worte“ von Haydn.

— (Weihnachten.) „Die Schöpfung“ von Haydn.

1800. (Zu Ostern und zu Weihnachten.) „Die Schöpfung“.

1801. Zu Ostern: „Die 7 Worte des Erlösers“ von Haydn.

— Am 22. und 23. December: „Die 4 Jahreszeiten“ von Haydn.

Zweites Capitel.

Die fürstlichen Privatcapellen und der musicirende Adel.

War die „Tonkünstler-Societät“ auch das früheste und lange Zeit das einzige öffentliche Concert-Institut, so verschwindet doch dessen Thätigkeit — mit nur 2 Doppel-Akademien jährlich — gegen das reichhaltige nichtöffentliche Musikleben Wien's. Man könnte die Tonkünstler-Societät, als das einzig Feststehende und Beharrende in diesem Musiktreiben, die Sonne heißen, um welche zahllose Planeten kreisten. Nur wäre der Societät mit diesem Vergleich zu viel Ehre erwiesen, denn sie vermochte keineswegs die musikalische Lichtmenge, welche jene kleineren Planeten zusammen ausströmten, zu überbieten. Diese Planeten waren die Dilettantenkreise und die fürstlichen Privatcapellen. Sie bildeten eine regellose, ungleiche und nicht disciplinirte Macht, aber die größte in dem Musikleben des vorigen Jahrhunderts.

Der Genuß kunstmäßig gepflegter Musik ging zuerst aus dem Besitz der Höfe in jenen der Adeligen und Reichen über, weiterhin aus diesem in die kunstliebenden bürgerlichen Privatkreise. Zu Zeiten Haydn's, Mozart's und noch Beethoven's gelangte die nichttheatralische Musik nur zum kleinsten Theil, gleichsam in ausnahmsweisem, excentrischem Herausspringen vor das zahlende große Publicum; überwiegend ruhte sie im Schooße der vornehmen Privatcapellen und des bürgerlichen Dilettantismus. Der Einfluß der Privatcapellen und des Dilettantismus auf die Physiognomie der damaligen Musik, — nicht bloß der reproducirenden, sondern auch der productiven — ist ein tiefgreifender und kaum noch in seiner ganzen Wichtigkeit dargestellt.

Die fürstlichen Privatcapellen gehören allerdings nicht zum Concertwesen im strengen Sinn, da sie ihrer Natur nach die Oeffentlichkeit ausschlossen. Dennoch dürfen wir sie nicht übergehen, einmal weil sie gewissermaßen das noch fehlende öffentliche Concertleben vertreten, sodann weil ihr Einfluß auf das sich entwickelnde sehr bedeutend war.

Die reichsten, angesehensten Cavaliere Oesterreichs, die Schwarzenberg, Liechtenstein, Thun, Lobkowitz, Kinsky, Grassalkowitz, Eszterhazy u. s. w. hielten ehedem Privatcapellen, d. h. Musiker, die vollständig in ihren Diensten standen, fürstliche Angestellte oder Hausbeamte waren. Den Winter meist in Wien, den Sommer auf ihren Gütern verbringend, waren diese Edelleute hier wie dort von ihren Musikcapellen gefolgt.

Der Besitz einer vorzüglichen Privatcapelle war ein Gegenstand aristokratischen Ehrgeizes, und jedenfalls nicht der schlechteste. Wer sich desselben rühmen konnte, producirte ihn gern in Wien zum Vergnügen der geladenen vornehmen Gesellschaft. Es waren Privataufführungen, Genüsse der Privilegirten, trotzdem drang ihr Ruhm mitunter weit in's Land.

Eine der berühmtesten Privatcapellen war die des Feldmarschalls Joseph Friedrich Prinz von Sachsen-Hildburghausen (geb. 1702, † 1787). Dieser leidenschaftliche Musikfreund, ein Liebling Maria Theresia's, gab in seinem Palais (dem jetzt Fürst Auersperg'schen am Josephstädter Glacis) dem hohen Adel allwöchentlich Akademien, Hofcapellmeister Bonno war gegen einen jährlichen Ehrensold mit der Leitung dieser großen, den ganzen Winter hindurch an Freitag-Abenden stattfindenden Concerte engagirt. Als Gluck 1751 aus Italien zurückkam, wurde er gleichfalls dafür gewonnen und dirigirte meist bei der ersten Violine. Am Abend vor dem Concert wurde jedesmal Probe gehalten und die Capelle durch eine Anzahl der besten Orchesterspieler Wiens (sie hatten an Freitagen kein Theater) verstärkt. Die berühmte Altistin Vittoria Tesi, die Sopranistin Therese Heinisch und der Tenor Frieberth führten in der Regel die Gesangpartien aus. An der Spitze dieser Capelle stand Dittersdorf (damals noch unadeliger „Ditters") als Primgeiger. Er spielte in jeder Akademie des Prinzen ein Solo, meist von Ferrari (der 2 Jahre vorher in Wien großes Aufsehen erregt hatte) — „denn die Compositionen von Zuccharini, Locatelli und Tartini waren schon zu sehr bekannt [1])". Kam ein ausgezeichneter Virtuose nach Wien, so mußte Bonno zuvor wegen des Honorars mit ihm unterhandeln und ihn dann zur Mitwirkung einladen. So producirten sich bei Hildburghausen die gefeierte Gabrieli, die Sänger Mancini und Manzuoli (Castrat), die Geiger Pugnani und van Meldre, der Oboist Besozzi u. A. Als der Prinz im Jahre 1759 Wien verließ, übernahm das kaiserliche Hoftheater Dittersdorf und die vorzüglichsten Mitglieder der Capelle.

Die Vorzüglichkeit der Fürst Eszterhazy'schen Capelle in Eisenstadt und ihre musikgeschichtliche Bedeutung ist bekannt; im Winter folgte sie dem Fürsten nach Wien. Für sie hat Haydn seine meisten Instrumentalwerke, ja sogar Opern

[1]) Dittersdorf's Selbstbiographie p. 49. Vergl. auch Anton Schmid's „Gluck" p. 49.

gesetzt, nachdem er früher im Dienste des böhmischen Grafen Morzin, also ebenfalls für eine Privatcapelle, seine erste Sinfonie geschrieben hatte. Capellen wie die Hildburghausen's, Eszterhazy's, Lobkowitz', Schwarzenberg's wurden zu den integrirenden Bestandtheilen des Wiener Musiklebens gezählt; die Stadt war stolz darauf, wenn sie auch wenig davon genoß. Indessen waren die Productionen adeliger Privatcapellen doch immer noch ad hoc einer größeren Zahl bürgerlicher Hörer zugänglich, als es heute die Musiksoiréen im Salon eines Fürsten oder Grafen wären, denn da ein nennenswerthes öffentliches Concertwesen nicht bestand, so gab diese allgemeine Noth fast einen allgemeinen Anspruch, dort zeitweilig mitzulauschen, wo ein hoher Herr ein „Concert" besaß.

Als letztes Glied dieser musikalischen Kette kann man das berühmte „Rasumowski'sche Quartett" betrachten, das für Beethoven und durch Beethoven so große Bedeutung erlangte. Es ist der Schlußring, kleiner, aber kaum weniger werthvoll als die übrigen [1]).

Die Blüthezeit dieser fürstlichen Capellen breitete sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts aus, gegen Ende desselben verstummte sie allmälig. Das „Jahrbuch der Tonkunst" vom Jahre 1795 gibt an, daß in Wien „außer der fürstlich Schwarzenberg'schen Capelle fast keine mehr existirt". Fürst Grassalkowitz hatte seine Capelle auf Harmoniemusik reducirt, außerdem hielt Baron Braun eine Harmonie als Tafelmusik. In Prag bestand zur selben Zeit (1795) außer der gräflich Pachta'schen Harmoniemusik keine Capelle mehr Und doch war die Zahl derselben zweifellos am größten eben in Böhmen gewesen, wo das musikalische Talent der Nation und die bis in die letzte Volksschicht verbreitete Geschicklichkeit auf einem oder dem andern Instrument die Sitte der Privatcapellen so ungemein unterstützte. Die böhmischen Cavaliere brauchten nicht theure Musiker blos der Musik halber zu engagiren, sie forderten einfach von ihren Beamten und Bedienten musikalische Kenntnisse. Die Büchsenspanner in adeligen Häusern durften nicht eher die Livrée anziehen, als bis sie das Waldhorn vollkommen blasen konnten [2]). Gyrowetz erzählt in seiner Selbstbiographie, wie er beim Grafen Fünfkirchen in Chlumetz Sinfonien und Serenaden zu componiren anfing, „weil damals die ganze Dienerschaft, alle Beamten

---

[1]) Ein letzter, spätester Nachhall endlich war das treffliche Streichquartett des Fürsten Czartoryski, das — mit Mayseder als Primgeiger — allerdings nicht „in fürstlichen Diensten" stand, aber einmal wöchentlich viele Jahre hindurch sich in der Wohnung des greisen Fürsten versammelte und für ihn und die wahrhaft Musikliebenden seiner Bekanntschaft sich producirte. Es gehört der neuesten Zeit an und wird später noch Erwähnung finden.

[2]) Ein böhmischer Cavalier, Graf Spork, brachte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts die ersten Waldhornisten aus Frankreich nach Böhmen — von ihnen erlernten die Böhmen dies Instrument, auf dem sie es so häufig zur Virtuosität bringen.

und auch die geistlichen Herren sämmtlich musikalisch sein mußten". Solche Privatcapellen zogen verborgene Talente aus dem Dunkel und machten die Ausgebildeten — bei Gelegenheit von Tafelmusiken, Serenaden, Concerten — schnell bekannt. Die Rolle, welche Böhmen, als musikalischer Werbbezirk von ganz Deutschland, zur Zeit der fürstlichen Privatcapellen spielte, war bedeutend. Zur Zeit des größten Glanzes der italienischen Capelle und Oper in Dresden zog man eine große Anzahl böhmischer Künstler dahin. Viele warteten diesen Ruf gar nicht ab, denn da sie von ihrer Herrschaft häufig nur als Bediente behandelt und bezahlt wurden, entwischten die Geschickteren bei günstiger Gelegenheit und zogen, ihr Instrument unter dem Arm, in die weite Welt [1]).

Ein Lieblingsgenre der musikalischen Fürsten waren die kleinen Orchester von Blasinstrumenten, die „Harmoniemusik." J. F. Reichardt erzählt aus seinem ersten Wiener Aufenthalt (1783), die Harmoniemusik sei damals in Wien in großer Vollkommenheit gewesen. Der Kaiser Joseph und sein Bruder (Max, später Churfürst von Cöln) hatten jeder seine vollständige Harmoniemusik. Reichardt durfte sie im kleinen Redoutensaal hören und schildert die Production als einen „entzückenden Genuß", insbesondere fand er einige Sätze von Mozart wunderschön [2]). In den Akademien der Tonkünstler-Societät finden wir mitunter eine Production der fürstl. Palm'schen Harmoniemusik (1780), jener der Fürsten Eszterhazy und Grassalkowitz (1791) und der kaiserlichen selbst (1783).

In der Sitte der Privatcapellen lag ein musikalisches Culturmoment von großer Tragweite. Wer ein solches Hausorchester besaß, wünschte natürlich auch möglichst viel neue und effectvolle Compositionen für dasselbe. Sie mußten von dem Componisten geliefert werden, der als solcher „in Diensten" stand, oder wurden bei einem anderen beliebten Tonsetzer bestellt. Die Folge war eine große Anregung zum musikalischen Schaffen. Dem sich immer erneuernden Verbrauch und Begehr entsprach eine sich immer erneuernde Production. Ein Haydn, Gyrowetz, Dittersdorf entbehrten nie der künstlerischen Anregung, sie brauchten für ein Orchester, für ein Publicum, für einen Verleger nicht zu sorgen. Indem diese Tondichter Instrumental- und Gesangskräfte, die sie genau kannten, jeden Moment zur Verfügung hatten, gewannen sie spielend die Technik ihrer Kunst, sie lernten praktisch setzen und mit kleinen Mitteln effectuiren.

Hingegen führte das Verhältniß auch manche Nachtheile mit sich. Fürs erste das Schnell- und Vielschreiben der Componisten. Sie mußten einem enormen Hör- und Spielbedürfnisse begegnen, das mehr auf angenehme Abwechslung und unterhaltende Beschäftigung, als auf Tiefe und Größe des Gebotenen ausging. Die Componisten folgten in der Regel nicht ihrer Inspiration, sondern dem Be-

---

1) A. M. Z. Nr. 28 v. J. 1800.

2) Autobiographie von Reichardt, A. M. Z. v. J. 1813, Nr. 41.

fehle des eigenen, der Bestellung des fremden „Herrn.“ Haydn soll auf die Frage, warum er niemals Quintette componirte, geantwortet haben: „weil man nie welche bei mir bestellt hat“. Es ist eine treffende Bemerkung von Jahn, daß die gesammte Instrumentalmusik jener Zeit in diesem Sinne Gelegenheitsmusik war. Orchester-Compositionen wurden überhaupt fast nur für bestimmte Zwecke und Kräfte geschrieben, und jene Formen rein accessorischer Gelegenheitsmusik, wie Tafelmusiken, Serenaden u. dgl., die beinahe spurlos verschwunden sind, spielten zur Zeit der Privatcapellen die größte Rolle.

Da sie nicht für ein großes, selbstständiges Publicum, sondern stets nur für einige kleine Kreise schrieben, so durften die Componisten sich's leicht machen, sich ungestraft wiederholen. Man schrieb und bestellte gleich immer sechs Sinfonien, zwölf Trios, zwölf Quartette u. s. w. Dem entsprach das lange und bunte Musiciren, das bei den großen Herren Regel war. Die Musiken beim Grafen Firmian in Salzburg dauerten von 5 bis 11 Uhr, — es wurden unter Anderem an Einem Abend 4 Sinfonien von Martini und einige Sinfonien von Em. Bach gespielt. Dittersdorf spielte an einem Abend zwölf Benda'sche Violinconcerte. In Großwardein componirte er zum Namenstag des Bischofs: eine große Cantate mit Chören, eine Solocantate, zwei große Sinfonien, eine mittlere Sinfonie mit obligaten Blasinstrumenten und ein Violinconcert, — Alles für einen Abend [1]! Diese massenhafte Production hinderte die Vertiefung des einzelnen Werkes und ist schuld, daß zahllose Instrumental-Compositionen Haydn's und Mozart's — von Dittersdorf und Gyrowetz nicht zu reden — vom Strome der Zeit rasch und rettungslos weggespült worden sind. Beethoven, der keinem Herrn diente und keine Privatcapelle zu versorgen hatte, war der erste große Instrumental-Componist, der nicht, wie seine Vorgänger, massenhaft componirt hat.

Die persönliche Stellung des Componisten oder Kammermusicus zu seinem hochgeborenen Herrn hatte ferner etwas nach unsern Begriffen Unangemessenes, mitunter Unwürdiges. Das „Patriarchalische“ hat stets zwei Seiten: die gemüthliche einer väterlichen Fürsorge und die unwürdige einer hochmüthigen Bevormundung. Ohne Zweifel lag in jenem subordinirten Verhältniß der Künstler zu ihrem Dienstherrn und Beschützer manches gemüthliche Element, ganz so wie auch die Regierung Friedrichs des Großen oder des Herzogs Carl von Würtemberg nicht ohne patriarchalischen Reiz war. Die künstlerischen, insbesondere die musikalischen Zustände des 18. Jahrhunderts bis in den Anfang des 19. waren dicht verflochten mit den politischen und socialen Lebensformen jener Zeit; wir vermögen für unser Theil weder das Eine oder das Andere zurückzuwünschen. Der fürstliche Herr pflegte nicht bloß die Kunst, sondern auch die Person des Künstlers zu bevormunden. Mozart mußte die Erlaubniß seines Erzbischofs haben, wenn er in einer öffentlichen oder Privat-Akademie spielen wollte, und klagte oft bitter über

[1] Dittersdorf's Selbstbiographie p. 50 und 141.

deren böswillige Verweigerung, die ihn an seiner künstlerischen Reputation wie an seinem Einkommen empfindlich schmälerte. Hingegen wurde Mozart vom Erzbischof auch in fremde adelige Häuser, heute hierhin, morgen dorthin zum Musikmachen „befohlen". Ja mitunter übten nichtsouveräne große Herren ungenirt eine ganz selbstständige Strafgerichtsbarkeit über ihre Kammer-Virtuosen, wie denn Prinz Hildburghausen den flüchtig gewordenen Dittersdorf nicht nur in Prag aufheben und nach Wien zurückbringen ließ, sondern ihm hier aus eigener Macht vierzehn Tage Arrest, jeder vierte Tag bei Wasser und Brot, dictirte [1]). Die bedientenhafte Abhängigkeit von einem hochmüthigen Magnaten erzeugt nur zu leicht unwürdige Demuth. Als Dittersdorf Capellmeister und Kammercomponist des Bischofs von Großwardein wurde, war seine erste Bitte, der Bischof möge ihn „du" nennen. Er war es von seinen früheren Herren nicht anders gewohnt. Man weiß, wie viel Mozart sich mußte gefallen lassen und gefallen ließ, ehe er den „pratriarchalischen" Käfig endlich durchbrach.

Die Stellung Haydn's beim Fürsten Eszterhazy war von der eines Kammerdieners wenig verschieden, wie aus dem Anstellungsdecret desselben vom 1. Mai 1761 mit merkwürdiger Klarheit hervorgeht. [2])

Aber auch noch viel später sehen wir die Künstler freiwillig die Livree ihrer Herrschaft vor dem großen Publikum tragen. Sie ließen als reisende Virtuosen, auf öffentlichen Anschlagzetteln den Titel: „Kammermusicus des Herrn Grafen N. N." oder „in Diensten Sr. bischöflichen Gnaden X. Y." um keinen Preis

[1]) Dittersdorf's Selbstbiographie, p. 97.

[2]) Wir citiren nur zwei der bezeichnendsten Absätze dieses Decretes, womit Jos. Haydn (der eben durch die Auflösung der Morzin'schen Capelle freigeworden war), zum fürstl. Eszterhazy'schen Capellmeister ernannt wurde:

2do. Wird er Joseph Heyden als ein Haus-Officier angesehen, und gehalten werden. Darum hegen Sr. Hochfürstl. Durchlaucht zu ihme das gnädige vertrauen, das er sich also, wie es einem Ehrliebenden Haus-Officier bey einer fürstlichen Hoffstadt wohl anstehet, nüchtern, und mit denen nachgesetzten Musicis nicht Brutal, sondern mit glimpf und arth bescheiden, ruhig, ehrlich, aufzuführen wissen wird, haubt-sächlich, wann vor der Hohen Herrschaft eine Musique gemacht wird, solle er Vice-Capel-Meister sammt denen subordinirten allezeit in Uniform und nicht nur er Joseph Heyden selbst sauber erscheinen, sondern auch alle andere von ihme despendirende dahin anhalten, daß sie der ihnen hinausgegebenen Instruction zufolge, in weißen Strümpfen, weißer Wäsche, eingepudert, und entweder in Zopf, oder Har-Beutel, Jedoch durchaus gleich sich sehen lassen.

5to. Wird er Joseph Heyden alltäglich (es seye demnach dahier zu Wienn, oder auf denen Herrschaften) vor und nach-Mittag in der Antichambre erscheinen, und sich melden lassen, allda die Hochfürstliche Ordre ob eine Musique seyn solle? Abwarthen, allsdann aber nach erhaltenem Befehl, solchen denen Andern Musicis zu wissen machen, und nicht nur selbst zu bestimmter Zeit sich accurate einfinden, sondern auch die andern dahin ernstlich anhalten, die aber zur Musique entweder späth kommen, oder gar ausbleiben, specifice annotiren.

weg. Durch dieses vornehme Halsband fühlten sie sich hoch über ihre frei einhergehenden Collegen erhoben. Noch in den Zwanziger-Jahren schrieben sich Schuppanzigh, Linke und Weiß stets „in Diensten Sr. Excellenz des Herrn Grafen v. Rasumowski", Moscheles concertirte als „fürstlich Eszterhazy'scher Kammervirtuos", ja selbst der Componist Tomaschek in Prag legte, nachdem er seit Decennien außer jeglichem Dienstverhältniß stand, auf den bloßen Titel: „Compositeur des Herrn Grafen Bouquoi" hinlänglichen Werth, um ihn seinem Namen auf jedem Notenblatt beizusetzen. [1])

Die Sitte der Großen des vorigen Jahrhunderts, berühmte Componisten oder Virtuosen in ihren Diensten zu haben, trug am meisten dazu bei, die unterthänige Stellung des Künstlers auch noch länger hinaus festzuhalten. Noch Spohr wurde es 1805 zugemuthet, sich am Stuttgarter Hofe hören zu lassen, während die hohe Gesellschaft Karten spielte [2]) und Moscheles Spiel diente noch 1816 dem sächsischen Hof als Tafelmusik [3]). Aus seinem Braunschweiger Aufenthalt erzählt Spohr, daß, wenn dort Hofconcert stattfand, jedes Forte verboten war, weil es die Herzogin im L'hombre-Spiel störte. Man kann sagen, daß Beethoven zuerst diesen Bann der Unterthänigkeit gebrochen und dem Musiker die volle, freie Manneswürde zurückgegeben habe. Obwohl durch vielfache Bande an die höchste Aristokratie gefesselt, ihr befreundet und verpflichtet, bewahrte Beethoven doch sein stolzes Künstlerbewußtsein, benahm sich als ihresgleichen und ließ in seinen Handlungen sich so wenig von ihr beeinflussen, als in seinen musikalischen Ideen. Wir ersehen aus manchen Beispielen, wie die Willkühr, das Unredlich-Patriarchalische dieses musikalischen ancien régime sich auch in dem Leichtsinn und der laxen Moral äußerte, womit hochgeborne Musikfreunde die verschiedensten Aemter und Anstellungen verliehen, blos um die musikalischen

---

[1]) Die mir im Original vorliegende „Verbindungsurkunde" zwischen dem Grafen Georg Bouquoi und W. J. Tomaschek, ddo. Prag 1806 gibt eine ungefähre Vorstellung von derartigen Verhältnissen. Graf Bouquoi verbindet sich darin, den W. J. Tomaschek als Compositeur in sein Haus aufzunehmen, gegen einen Jahrgehalt von 400 fl., nebst freier Wohnung, Kost, Holz und Licht, wenn Letzterer sich verpflichtet: den Grafen auf seinen Reisen zu begleiten, die Zeit von Anfang April bis Ende October auf dem Gute des Grafen zuzubringen, dort die vorfindlichen Musiker zu organisiren und zur Aufführung größerer Compositionen tauglich zu machen, die (eventuellen) Kinder des Grafen in der Musik zu unterrichten und dem Grafen die ersten Abschriften aller von T. neu verfaßten Compositionen mitzutheilen. Die eigens für den Grafen componirten Musikstücke sollen anständig honorirt werden. Im Winter (vom 1. November bis letzten März) darf Tomaschek zu Prag in zwei Privathäusern Unterricht ertheilen.

[2]) Spohr's Selbstbiographie I., p. 13 und 115.

[3]) „Es ist barbarisch, daß die Majestäten speisten, während ich und das Kapellorchester ihnen vorspielten." (Aus einer mir in Moscheles' Handschrift vorliegenden Skizze seiner Selbstbiographie.)

Talente des Angestellten sich nutzbar zu machen. Der Fürstbischof von Breslau, welchem Dittersdorf als Componist und Violinspieler unentbehrlich geworden war, den er aber doch nicht in dieser Eigenschaft theuer bezahlen wollte, gab ihm erst die Stelle eines Forstmeisters, dann die eines Amtshauptmannes und Regierungsrathes in Freiwaldau, wo er „Politica, Publica et Judicialia“ zu amtiren hatte. Dittersdorf hielt sich beständig bei seinem Herrn in Johannisberg auf, und ein „Verweser“ besorgte seine Amtsgeschäfte in Freiwaldau. Da überdies dieses Amt stets an Adelige verliehen worden war, verschaffte der Fürstbischof dem melodienreichen Amtshauptmann auch den Adel [1]). Als man Gyrowetz, der des musikalischen Umherzigeunerns müde war, in Wien nicht gleich einen Capellmeisterposten geben konnte, machte man ihn zum k. k. Hofconcipisten und verwendete ihn bei der Hauptarmee, wo er mitunter die wichtigsten Courierdienste verrichtete. Mit Depeschen aus dem Hauptquartier nach Wien geschickt, erhielt Gyrowetz von Baron Braun den Antrag, Capellmeister am Hofoperntheater zu werden, was natürlich ebenso schnell angenommen wurde [2]). Von C. M. Weber's Thätigkeit als Secretär des Herzogs von Würtemberg weiß die von seinem Sohn verfaßte Biographie merkwürdige Dinge zu berichten. Wir glauben, wenn Mozart (im Jahre 1781) seine Rückkehr zum erzbischöflichen Hof davon abhängig gemacht hätte, als geistlicher Rath beim Consistorium in Salzburg angestellt zu werden, man wäre vielleicht auch darauf eingegangen.

Noch mehr als über die Person des Kammermusicus übten jene fürstlichen Beschützer auf die Werke desselben gerne ein anmaßendes Privilegium aus. Wer zum Gebrauch seiner Capelle für sein Geld Compositionen bestellt hatte, wollte sie in der Regel auch für sich allein besitzen. Die Tonkunst, die frei wie Luft und Wasser alle Menschen erquicken sollte, wurde gräfliches oder fürstliches Privateigenthum. Es bedurfte einer besonderen Großherzigkeit oder Gleichgiltigkeit des hohen Bestellers, oder eines günstigen Zufalls, damit die von ihm erworbenen Tondichtungen auch der ganzen Welt zu statten kommen durften. In dem früher erwähnten Anstellungsdecret Joseph Haydn's als fürstlich Eszterhazy'scher Capellmeister lautet ein eigener Paragraph wörtlich: „Auf allmaligen Befehl Sr. Hochfürstl. Durchlaucht solle er Vice-Capel-Meister verbunden seyn, solche Musicalien zu componiren, was vor eine Hochdieselbe verlangen

[1]) Dieser gutherzige Fürstbischof repräsentirte übrigens auch viele der guten Seiten enthusiastischen Dilettantenthums. Er wünschte sehnlich, Dittersdorf's Oratorium „Esther“, das er mit seiner eigenen Capelle schon probirt hatte, in der Wiener Aufführung der Tonkünstler-Societät zu hören. Da ihm aber seit dem Friedensabschlusse verboten war bei Hof oder in kaiserlichen Hoflagern zu erscheinen, so reiste er als „Dechant von Weidenau“ (das in seinem Sprengel lag) in einem kurzen ordinären Priesterkleid mit Dittersdorf heimlich nach Wien. (Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 207.)

[2]) Gyrowetz' Selbstbiogr. S. 89.

werden, sothanne neue Composition mit niemanden zu communiciren, viel weniger abschreiben zu lassen, sondern für Ihro Durchlaucht eintzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen, und gnädiger erlaubnuß für niemand andern nicht zu componiren."

Die Geschichte der Musik hat uns viele merkwürdige Verhältnisse dieser Art aufgezeichnet, und die meisten ohne Zweifel hat sie nicht aufgezeichnet. So war einer der größten Verehrer Gaßmann'scher Musik Graf Dietrichstein, der dem Componisten für sechs Sinfonien oder Quartette immer hundert Ducaten zahlte, wofür er aber verlangte, daß Niemand außer ihm sie erhalten sollte. Gaßmann erfüllte den Vertrag so genau, daß er diese Compositionen nicht einmal dem Kaiser Joseph II. gab, der sie wiederholt zu hören verlangte. Nach Gaßmann's Tode wünschte der Kaiser, Dietrichstein möchte die Sachen stechen lassen, dieser that es aber durchaus nicht [1]). Eine Menge Compositionen von Haydn, Mozart u. A. wurden nie gedruckt, nie bekannt, blos weil sie von ihren Bestellern als Privateigenthum gehütet wurden. Ja dies Verhältniß, das uns heutzutage so fremdartig berührt, reicht noch in einzelnen Beispielen bis in die neueste Zeit. So stand Spohr während seines Wiener Aufenthaltes in den Jahren 1812 und 1813 in einem drückenden Abhängigkeits-Verhältniß zu einem reichen Fabrikanten, Namens Tost. Dieser eitle Musikfreund zahlte Spohr ein angemessenes Honorar dafür, daß ihm das Eigenthum aller Compositionen, die Spohr noch schreiben würde — also ein Glückskauf — auf drei Jahre gehöre. Während dieser drei Jahre durfte keine dieser Compositionen veröffentlicht oder ohne ausdrückliche Bewilligung und anders als in Gegenwart Tost's in irgend einer Gesellschaft gespielt werden [2]). Es liegt etwas überaus Engherziges, Eigennütziges in solchem privilegirten Besitz, etwas, das mitunter an die Figur des Geizhalses Don Gregorio in Hebbel's „Trauerspiel in Sicilien" erinnert, welcher ausruft:

„Hei, wenn es mir gefällt, die ganze Ernte
Im Halm zu kaufen und sie steh'n zu lassen,
Für's Wild und für die Vögel: Kümmert's wen?
Ich glaube nicht, wenn ich nur zahlen kann!
— — — — — — — Wär' ich blind,
So kauft' ich mir die besten Bilder auf
Und hinge sie in einem Saal herum,
Den außer mir kein Mensch betreten dürfte;
Und wär' ich taub, so setzt' ich die Capelle
Aus allen großen Virtuosen mir
Zusammen, die mir täglich spielen müßte,
Mir ganz allein und keinem Andern mehr;

1) Oehler. „Geschichte des Theaterwesens in Wien." 3. Abtheilung, pag. 75.

2) Spohr's Selbstbiogr. I. S. 182.

Dann hätte Rafael nur für mich gemalt
Und Palestrina nur für mich gesetzt.
— — — — — — — — — — —
Und wenn ich all' das Zeug verbrennen ließe,
Die heiligen Familien und Messen,
So wär's vorbei mit der Unsterblichkeit!"

Solcher Art waren die Vorzüge und die Nachtheile des Musicirens in fürstlichem Dienst; beide ergänzen sich zu einem der merkwürdigsten und eigenthümlichsten Zeit- und Sittenbilder, welche die Geschichte der Musik aufzuweisen hat. Die patriarchalische Färbung, die rege liebevolle Musikthätigkeit jener Zeit mag uns Modernen hin und wieder einen sehnsüchtigen Seufzer entlocken, wie ihn der Eisenbahnreisende mitunter nach der entschwundenen Idylle der alten Postkutschen ausstößt. Nur darf man nicht behaupten, die Eisenbahnen seien ein Rückschritt der Zeit und ein Unglück für den Verkehr. Etwas Aehnliches thut, wer die Zeit der Privatcapellen zurückwünscht und sie der Verderbniß des heutigen Musiklebens als Ideal entgegenhält.

Die Höfe und der Adel thaten im vorigen Jahrhundert mehr für Musik als sie gegenwärtig thun, das ist richtig, — allein man darf nicht vergessen, daß damals ein „großes Publicum" noch nicht existirte. Wir können heutzutage, wo die ganze Musikpflege im Besitz der Oeffentlichkeit ist und die großartigsten Dimensionen angenommen hat, uns in jene Zeit kaum mehr zurückdenken, geschweige denn sie zurückwünschen, wo die größten Tondichter der Nation im Privatdienst reicher Cavaliere standen, zur „Aufwartung" befohlen, und mitunter wie Bediente behandelt wurden. Es war allerdings recht hübsch, wenn der Prinz von Hildburghausen heute 6 Quartette von Gyrowetz oder der Bischof von Großwardein eine neue Sinfonie von Dittersdorf bestellte. Heutzutage kauft sie Herr Kistner, Schott oder Breitkopf und Härtel, — das Unglück ist nicht so groß. Es kann keinem Streit unterliegen, daß die talentvollen tüchtigen Tonkünstler der Jetztzeit besser und unabhängiger gestellt sind, als es ihre Vorfahren gewesen. Hatte nicht schon Haydn seinen Ruhm und sein Vermögen weit mehr einer kurzen Thätigkeit in London, also dem Publicum, zu danken, als dem Fürsten Eszterhazy, der Haydn's Muse Jahrzehent lang für sich gepachtet? Ist es würdiger und vortheilhafter, wie Reichardt, Gyrowetz, Dittersdorf, selbst Mozart, jedes Concert bei den hochadeligen Gönnern mit Subscriptionslisten vorher durchbetteln zu müssen, oder einfach vor dem Publicum zu erscheinen, wie Lißt und Thalberg, Joachim und Clara Schumann? An die Stelle der vornehmen Protectoren ist jetzt das Publicum getreten. Wir wollen das Verdienst der Ersteren nicht schmälern, aber der Künstler befindet sich besser und würdiger, seit er anstatt im Dienst eines kleinen Potentaten in jenem einer großen Oeffentlichkeit wirkt.

Von der kunstliebenden Aristokratie gelangte die Musikpflege in die Hände des bürgerlichen Dilettantenthums. Beide Perioden — die letztgenannte wird uns im nächsten Capitel beschäftigen — gehen unmerklich in einander über. Mit

der Entlassung der Privatcapellen hatte der österreichische Adel keineswegs aufgehört, Musik zu pflegen und in großartiger Weise zu unterstützen. Im Gegentheil, der Adel erscheint am Ausgang des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts als die oberste und glänzendste Schicht des musikalischen Dilettantenthums in Wien. Er besoldete keine eigenen Capellen mehr, aber er musicirte selbst. Nicht ohne Freude und patriotischen Stolz kann man jener Zeit gedenken, wo in den höchsten Kreisen auch die größte Musikliebe herrschte und mit dem Adel der Geburt so gern der Adel des Talentes und der Bildung sich verband. Die Wiener Aristokratie stand überall an der Spitze, wo Erhebliches für die Tonkunst geschah. Sie hat zwar nicht, wie der Prager Adel im Jahre 1808, ein Conservatorium errichtet, aber darf sich anderer Thaten rühmen, die ein Conservatorium aufwiegen. Man kennt die beiden Monumente, die der österreichische Adel sich in der Geschichte der Musik gesetzt hat, das eine, indem er Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten" erwarb und zuerst aufführte — das zweite, indem er durch eine lebenslängliche an keine Gegenleistung geknüpfte Pension von 4000 fl. Beethoven eine unabhängige, sorgenfreie Existenz sicherte.

Die Adeligen, welche im Jahre 1799 die Aufführung der „Schöpfung" veranstalteten und für Haydn ein Honorar von 500 Ducaten zusammenschossen, waren die Fürsten: Eszterhazy, Trauttmansdorff, Lobkowitz, Schwarzenberg, Kinsky, Liechtenstein, Lichnowsky, die Grafen Marschall, Harrach, Fries, Freiherr v. Spielmann und Swieten. Die Pensions-Urkunde zu Gunsten Beethoven's, ddo. 1. März 1809, war ausgestellt vom Erzherzog Rudolph (1500 fl.), Fürst Lobkowitz (700 fl.) und Fürst Kinsky (1800 fl.). Gerne citiren wir die Worte des Nicht-Oesterreichers Max v. Weber: „Von allen Aristokratien der Welt steht die österreichische, an Rang und Reichthum von keiner übertroffen, einzig in ihren Beziehungen zur Kunst und ganz besonders zur Musik da. Wie die Bedeutung der norddeutschen Aristokratie für die Entwicklung der Kunst, Wissenschaft und Gemeinsinn fast Null ist, so knüpft sich in Oesterreich an jede civilisatorisch bedeutende That fast immer der Name eines der großen Adelsgeschlechter." (Biographie C. M. v. Webers, II., S. 403.) Der Adel in Böhmen stand an Patriotismus und Musikliebe hinter dem Wiener nicht zurück, die Gründung des Prager Conservatoriums ist ausschließlich sein Werk.

Seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts machte sich in Böhmen ein fortschreitender Verfall der Musikpflege bemerkbar, in Folge der verheerenden Kriege, der Auflösung der meisten herrschaftlichen Privatcapellen, der Aufhebung oder Reducirung geistlicher Stifter u. s. w. Diesem Uebel nach Kräften abzuhelfen, vereinigten sich 8 böhmische Edelleute (die Grafen: Wrtby, Sternberg, Johann Nostitz, Friedrich Nostitz, Clam-Gallas, Firmian Pachta und Klebelsberg) und erließen am 25. April 1808 einen Aufruf zur Gründung eines Conservatoriums. (Darin ist als notorisch angeführt: „daß es jetzt selbst in Prag schwer sei, ein gutes Orchester vollständig zusammenzubringen".) Die Urheber des Aufrufes

verbanden sich zur Zahlung von jährlich 2700 fl. für die Dauer von 6 Jahren und luden alle Liebhaber der Tonkunst zur Subscription bei, deren kleinster Betrag auf 100 fl. festgesetzt wurde. Sofort folgten 22 böhmische Adelige diesem Ruf, subscribirten eine jährliche Summe von 6600 fl. und gründeten so den „Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen", welcher auch bald das Conservatorium (mit Fr. Dionys Weber als Director) ins Leben rief. Das Prager Conservatorium hat nicht blos Prag, sondern der ganzen Monarchie Ehre gemacht.

Aus Mozart's Briefen kennen wir die hervorragende Rolle, welche in den Achtziger-Jahren der Adel in dem Wiener Musikleben spielte, den ununterbrochenen herzlichen Antheil, den die liebenswürdige Gräfin Thun, Graf Hatzfeld, Fürst Lichnovsky (später Beethoven's Freund und Gönner) und Andere an Mozart's Leben und Schaffen nahmen. Während Mozart nur wenige öffentliche Concerte gab, ist die Zahl seiner Productionen in den Privatconcerten des hohen Adels eine sehr große. Bereits im Winter 1782 war Mozart beim Fürsten Galitzyn auf alle Concerte engagirt, im nächsten Winter spielte er regelmäßig bei demselben, bei Graf Johann Eszterhazy, bei Graf Zichy. In einem Briefe vom Jahre 1784 theilt er seinem Vater mit, daß er vom 26. Februar bis 3. April fünfmal bei Galitzyn, neunmal bei Eszterhazy zu spielen habe. Die Mitwirkung in diesen aristokratischen Soiréen gehörte überdies zu Mozart's besten Einnahmsquellen [1]). Die Cavaliere schaarten sich in den Jahren 1780 bis 1803 in musikalischen Angelegenheiten meist um den Freiherrn Gottfried van Swieten, der, ein ernster, langer, feierlicher Mann, beinahe das Ansehen eines musikalischen Oberpriesters in Wien genoß [2]). Die Musiken, die Sonntag Morgens bei ihm gemacht wurden und an denen Mozart theilnahm, waren nicht für Zuhörer berechnet. Der Hausherr, und die wenigen Mitwirkenden hatten dabei lediglich den Zweck, classische Werke kennen zu lernen (vorzüglich von Händel und Bach), die man damals in Wien nicht öffentlich zu hören bekam. Von weitgreifendem Einflusse waren hingegen die großen Aufführungen Händel'scher Oratorien, welche van Swieten mit bedeutenden Vocal- und Instrumentalkräften ins Werk setzte. Mehrere Kunstfreunde aus dem hohen Adel erklärten sich auf Swieten's Anregung zur Tragung der Kosten bereit; es waren die Fürsten Lobkowitz, Schwarzenberg, Dietrichstein, die Grafen Apponyi, Batthyany, Franz Eszterhazy, also zum Theil derselbe Kreis von musikalischen Aristokraten, welchen wir zehn Jahre später für die Aufführung

---

[1]) Jahn's Mozart III. S. 212.

[2]) Gottfried Freiherr van Swieten, geb. 1734 in Leyden, war der Sohn des berühmten Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, Gerhard van Swieten und mit diesem im Jahr 1745 von Leyden nach Wien gekommen. Josef II. machte ihn zum Gesandten am Berliner Hof, von wo er im Jahre 1778 als Präfect der Hofbibliothek und Präses der Studienhofcommission nach Wien berufen wurde. Hier starb er, 70jährig, im Jahre 1803.

von Haydn's „Schöpfung“ zusammenwirken sehen. Diese Akademien fanden im Saal der k. k. Hofbibliothek statt, deren Vorstand van Swieten war, hin und wieder auch im Palais des Fürsten Schwarzenberg auf dem Mehlmarkte. Der Zutritt war unentgeltlich und stand nur geladenen Gästen zu. Die Proben wurden im Hause Swieten's gehalten, der alle Vorbereitungen mit großem Eifer betrieb. Die Mitwirkenden gehörten größtentheils der Hofcapelle und dem Opern-Orchester an; Dirigent war anfangs Josef Starzer, nach dessen Tode (1787) Mozart, der junge Weigl accompagnirte am Clavier [1]. Mozart lieferte für diese Aufführungen 1788—1790 seine bekannten, lange alleinherrschenden Bearbeitungen des Messias, dann der Cantaten Acis und Galathea, Alexanderfest und Ode auf den Cäcilientag von Händel.

An diese Concerte in der Hofbibliothek schlossen sich einzelne große Productionen im fürstl. Schwarzenberg'schen Pallast, veranstaltet von einer hochadeligen Gesellschaft, deren beständiger Secretär van Swieten war. Hier, im Schwarzenberg-Pallast, fanden die epochemachenden ersten Aufführungen von Haydn's „Schöpfung“ in „Jahreszeiten“ (vor einem geladenen Publicum) statt, eine künstlerische Initiative, auf welche der österreichische Adel stolz sein kann. Haydn hatte den (ursprünglich in englischer Sprache für Händel zusammengestellten) Text zur „Schöpfung“ aus London nach Wien mitgebracht, wo van Swieten ihn für Haydn übersetzte.

Im April 1798 war Haydn mit der Composition fertig und schwankte eine Zeit lang, ob er es zuerst in London oder in Wien aufführen sollte. Da traten aber zehn Männer aus dem kunstsinnigen österreichischen Adel zusammen und sicherten der deutschen Kaiserstadt diese Ehre. Sie zahlten dem Meister 700 Ducaten für die Originalpartitur, bestritten sämmtliche Kosten der Aufführung, sandten ihm die ganze Einnahme — 4088 Gulden 30 Kr. — als Geschenk und überließen ihm die Partitur zum Verkauf an einen Verleger.

Die „Schöpfung“ wurde am 19. Januar 1799, die „Jahreszeiten“ von derselben adeligen Gesellschaft im Schwarzenberg'schen Palais am 24. April 1801 zum erstenmal gegeben (Vergl. S. 25). Haydn dirigirte das Orchester, Salieri saß mit der Partitur am Flügel, Dlle. Saal, die Herren Saal und Rathmeyer sangen die Soli. „Stumme Andacht, Staunen und lauter Enthusiasmus wechselten bei den Zuhörern ab“, wie der Berichterstatter der Leipziger Allg. M. Z. erzählte. — Diese Aufführungen im Schwarzenberg-Palais waren keine regelmäßig wiederkehrenden, doch gab es deren in der Regel jährlich mehrere.

Auch im Palais des Grafen Johann Eszterhazy fanden große Aufführungen namentlich geistlicher Musiken statt, bei denen Mozart häufig

[1] Jahn's Mozart III. p. 372; IV. p. 456.

dirigirte [1]). Gyrowetz mußte sogar eine Reihe von Messen für den Grafen schreiben, welche dieser in seinem Salon aufführen ließ. (Gyrowetz, Selbstbiographie.)

Eine weitere Abzweigung war das sogenannte „adelige Liebhaber-Concert" oder „Cavalier-Concert", das unter dem Protectorat des Fürsten Trauttmannsdorff sich im Jahre 1806 bildete und mit der denkwürdigen Aufführung der „Schöpfung" im Universitätssaal am 27. März 1808 abschloß, bei welcher Haydn zum letztenmal öffentlich erschien [2]). Hiemit endet die thätige Mitwirkung des hohen Adels an großen Musikaufführungen. Die Musikpflege desselben zog sich aus den großen Formen der Orchester- und Chorcomposition mit seltener Ausnahme ganz in die kleine behagliche Kammermusik zurück. Es ist bekannt, wie einflußreich und fördernd die Musikpflege des Adels auch in dieser Form für Beethoven wurde. Seine Quartette, Trios und Sonaten haben in den Häusern Lichnowsky's, Rasumowsky's, der Grafen Fries und Brunswick zum größten Theil ihre erste Aufführung und begeistertste Aufnahme gefunden.

Ein lebendiges, aus unmittelbarer Anschauung gemaltes Bild des Musiktreibens in den Wiener Adelskreisen geben uns die „Vertrauten Briefe" des preußischen Capellmeisters J. Fr. Reichardt, der in den Jahren 1808 und 1809 in Wien verweilte. Es war die Zeit des letzten glänzenden Aufflackerns des aristokratischen Musikcultus, dieser erlöschenden Flamme. Reichardt kam aus einem hochgebornen Concert in das andere, und bei Concerten blieb es nicht. Im Hause des Fürsten Lobkowitz wurden italienische Opern aufgeführt, durchaus von Dilettanten und mit schönstem Erfolge. Reichardt, dessen Oper „Bradamante" dort vollständig probirt wurde, nennt das Lobkowitz'sche Haus „die wahre Residenz und Akademie der Musik". Beethoven's „Eroica" erlebte ihre

---

[1]) Am 26. Februar und 4. März 1788 wurden Rammlers Cantate: Die Auferstehung und Himmelfahrt Christi nach der vortrefflichen Composition des unvergleichlichen Hamburger Bach's, bei dem Grafen Johann Eszterhazy von einem Orchester von 80 Personen in Gegenwart und unter Leitung des großen Kenners der Tonkunst, des Freiherrn v. Swieten, mit dem allgemeinsten Beifall aller vornehmen Anwesenden aufgeführt. Der k. k. Capellmeister Hr. Mozart taktirte und hatte die Partitur, und der k. k. Capellmeister Hr. Umlauff spielte den Flügel. Die Ausführung war desto vortrefflicher, da zwei Hauptproben vorhergegangen waren. In der Aufführung am 4. März ließ der Herr Graf das in Kupfer gestochene Bildniß des Hrn. Capellmeisters Bach im Saale herumgehen. Unter den Sängern waren Madame Lange, der Tenorist Adamberger, der Bassist Saale, 30 Choristen 2c. Am 7. wurde das nämliche Stück im k. k. Hof-National-Theater aufgeführt." (Forkel, Musikal. Almanach auf das J. 1789. p. 121.)

[2]) Nachdem dieses „Liebhaber-Concert" zwar vom Adel ausdrücklich protegirt, aber nicht von ihm errichtet und ausgeführt war, so gehört das Nähere darüber erst in das folgende Capitel von den Dilettanten in Wien.

erste Aufführung im Palast des Fürsten Lobkowitz, welcher Beethoven die Partitur abgekauft hatte [1]). Bei Lobkowitz, erzählt Reichardt, „kann man zu jeder Stunde in dem besten, schicklichsten Locale Proben nach Gefallen veranstalten, und oft werden mehrere Proben in verschiedenen Sälen und zu gleicher Zeit gehalten" — ein sprechendes Zeugniß, daß es dem Fürsten nicht blos um prunkende Ostentationen zu thun war [2]). Kann es endlich ein liebenswürdigeres Zeit- und Sittenbild geben, als den Fürsten Lichnowsky bei der Probe von „Christus am Oelberg"? „Es war eine schreckliche Probe," erzählt Ries. „Sie hatte um 8 Uhr Früh (im Theater an der Wien) angefangen, um halb 3 Uhr war Alles erschöpft und mehr oder weniger unzufrieden. Da ließ Fürst Carl Lichnowsky, der vom Anfang an der Probe beiwohnte, kaltes Fleisch, Butterbrod und Wein in großen Körben herbeiholen, freundlich ersuchte er Alle zuzugreifen, was nun auch mit beiden Händen geschah und den Erfolg hatte, daß die Leute wieder guter Dinge wurden. Nun bat der Fürst, das Oratorium noch einmal durchzuprobiren, damit es Abends recht gut ginge und das erste Werk dieser Art von Beethoven würdig vor's Publicum gebracht würde — die Probe fing also wieder an."

Diese eifrige musikalische Thätigkeit des Adels würde schon alles Lob verdienen, wenn sie auch nur den Adel selbst gebildet und erfreut hätte. Aber die wohlthätige Wirkung erstreckte sich noch weiter. Sie äußerte sich (ermöglicht und befördert durch die vorangegangene französische Revolution) auch in dem socialen Verhalten, indem sie die Künstlerwelt und den gebildeten Mittelstand mit dem hohen Adel verband. Die Musik bewirkte diese freie Annäherung in einem Grade, von dem unsere demokratisch doch so vorgeschrittene Zeit keine Ahnung mehr hat. Schon der Umstand, daß Reichardt, ein einfacher Capellmeister und keineswegs Berühmtheit ersten Ranges, in diesen vornehmsten Kreisen um die Wette eingeladen und fetirt wurde, spricht für deren Kunstinteresse und Liebenswürdigkeit. In den Soiréen bei Fürst Lobkowitz traf Reichardt wiederholt kaiserliche Erzherzoge, namentlich Rudolph und Ferdinand, daneben Componisten, Gelehrte, Virtuosen — Alles ohne beengende Etiquette mit einander verkehrend. Erzherzog Rudolph (Beethoven's großmüthiger Freund und Beschützer) nahm keinen Anstand, diese Gesellschaft stundenlang mit seinem trefflichen Clavierspiel zu erfreuen, die Gräfin Kinsky sang u. s. w. Waren Musiken bei den Bankiers-Familien Pereira, Arnstein oder Henikstein, so konnte man gleichfalls darauf zählen, Kunstfreunde aus dem höchsten Adel, Lobkowitz, Kinsky, Dietrichstein, dort anzutreffen [3]). Es unterliegt keinem Zweifel, daß wir in dieser

---

1) Biogr. Notizen von Ries und Wegeler. S. 78.

2) J. Fr. Reichardt, Vertraute Briefe. I. p. 468.

3) Caroline Pichler war häufig als Zuhörerin bei den musikalischen Soiréen des Fürsten Lobkowitz, mitten unter dem höchsten Adel, ja in Gegenwart kaiser-

Hinsicht Rückschritte gemacht und keine Kreise mehr haben, in welchen die Musik eine so schön vermittelnde, social nivellirende Kraft ausübt.

Wir halten die Verallgemeinerung veredelnder Genüsse, also auch die Demokratisirung des Concertwesens, für einen Fortschritt von dem ehemaligen privilegirten und patriarchalischen Betrieb aus. Allein die eben geschilderte Seite jener Zustände, die lebhafte persönliche Mitwirkung des Adels an musikalischen Productionen, überhaupt die großartige Musikpflege in so zahlreichen hochgebildeten Familien kann nicht genug gerühmt werden. Sie mußte im Zuge der Zeit verloren gehen, vielleicht um werthvolleren Gewinn zu ermöglichen, aber wir dürfen eingestehen, daß wir daran etwas verloren haben. Musikliebe und Musikpflege spielen im Leben unserer Aristokratie nicht mehr die Rolle von ehemals. Von großen Concertaufführungen bei oder gar von dem hohen Adel ist nirgends mehr zu vernehmen. Letzteres kann man allerdings der Aristokratie nicht einseitig zum Vorwurf machen. Hat doch in dem Maße, als das Concertleben sich zur vollsten Oeffentlichkeit entwickelt hat, auch der Musikbetrieb im Mittelstande sich in engste Schranken zurückgezogen. Die Concerte in Privathäusern, von welchen das alte Wien täglich wiederhallte, haben ebenso wie die in den Palästen aufgehört. Man besucht Concerte, aber man veranstaltet keine mehr, man hört alle neuen Quartette und Sinfonien, aber man spielt sie nicht mehr selbst. Ehemals war auch der kaiserliche Hof ohne alle Ostentation mit dem schönsten Beispiel vorangegangen. Es ist bekannt, welch' entschiedene musikalische Begabung und Bildung insbesondere den Kaisern Karl VI., Leopold I., Josef II. und dem Erzherzog Rudolph eigen war und welche bedeutende Stellung in ihrer Tagesordnung die eigene Ausübung der Tonkunst einnahm. Hat nun auch seither der kaiserliche Hof niemals seinen Schutz der Musik entzogen, so gehört es doch längst der Geschichte an, daß österreichische Kaiser und Erzherzoge sich als Tonkünstler selbst hervorgethan und ihre Freude darin gefunden haben, bei regelmäßigen Musikpartien mitzuwirken. Die Concerte mit großem Orchester, welche im Lustschloß Laxenburg unter Salieri's oder Weigels Direction oft gegeben wurden, in denen Kaiser Franz die erste Violine spielte und die Kaiserin (Maria Theresia von Neapel) sang, hörten mit dem Tode der Letzteren (1807) gänzlich auf. Der Kaiser verlegte sich nun auf's Quartettspielen. Das Streichquartett auf Schloß Persenbeug, das aus dem Kaiser Franz, Graf Wrbna, Feldmarschall-Lieutenant Kutschera und Capellmeister Eybler bestand, und welchem an ruhigen Abenden unten die Schiffer auf der Donau lauschten, — es war der letzte schwache Nachklang aus der musikalischen Kaiserzeit [1]).

---

licher Prinzen. „Nie aber," erzählt sie in ihren Denkwürdigkeiten (II. S. 219), „wurde ich durch eine Unart oder Zurückweisung von Seite der Damen an den Unterschied unseres Standes in der Gesellschaft erinnert."

[1]) Schindler's Beethoven. I. 47. (3. Aufl.) Vergl. auch in A. Schmidt's „Denksteinen" (1848) die Biographie Eybler's.

Auch ohne äußerlich hemmende Einflüsse wäre das fröhliche Concertiren in den Adelspalästen Wiens allmälich vor der anwachsenden Macht des modernen öffentlichen Musiklebens geschwunden. Die politischen Calamitäten, besonders das für Wien so tief schmerzliche und demüthigende Kriegsjahr 1809, trugen aber noch besonders dazu bei, jene musicirende Freudenzeit definitiv zum Abschluß zu bringen. Man kann das Jahr 1809 als den entscheidenden Wendepunkt, als das Sterbejahr jener schönen aristokratischen Bestrebungen ansehen.

Drittes Capitel.

Entstehung von Liebhaber-Concerten und Musikvereinen in Deutschland.

Auf die Blütenzeit der fürstlichen Capellen folgte die eigentliche Periode der Dilettanten-Concerte. Die Aristokratie theilte ihr Musikprivilegium mit dem gebildeten Mittelstand, den bürgerlichen Kunstfreunden, und trat es bald vollständig an Letztere ab.

Je größer mit der Entwicklung der Instrumentalmusik die Zahl der Dilettanten und ihre Freude am Musiciren wurde, desto mehr empfanden sie das Bedürfniß nach einem gewissen Zusammenwirken in gemeinschaftlicher Kunstübung. Damit mußte der Wunsch verbunden sein, den Musikgenuß, den sie noch nicht allgemein machen konnten, doch in etwas breitere Canäle zu leiten, ihm einen Zugang zu eröffnen, der zwar noch immer sehr beschränkt, dennoch neben der Exclusivität der fürstlichen Capellen-Concerte als ein Schritt vorwärts gegen die Oeffentlichkeit hin anzusehen war. So sehen wir denn um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, am häufigsten in den sechziger und siebenziger Jahren, allerorts ein neues musikalisches Leben nach einer bestimmten, sehr einflußreichen Richtung hin sich regen. Die einzelnen Musikliebhaber in den Städten Deutschlands krystallisiren sich zu förmlichen Vereinen. Die Verbindungen hatten, wie ihr Name „Liebhaberconcert", „Dilettantenconcert" andeutete, den Zweck, alle activen Musikfreunde des Ortes zu regelmäßigen musikalischen Zusammenwirken zu vereinigen. Sie erwuchsen naturgemäß aus häuslichen Musikabenden rein privater Art; die Honoratioren A. oder B. des Städtchens, welche bisher eine „Musikpartie" bei sich zu geben pflegten, vermochten bald nicht mehr die ganze stark anwachsende Einquartierung der Musikfreunde zu beherbergen und zu tractiren, und letztere wollten ihre musikalischen Genüsse nicht von der Gastfreiheit des Einzelnen völlig abhängig wissen. So miethete man denn ein neutrales

Locale, meist einen Gasthaussaal, zu den musikalischen Abenden, oder ließ dieselben der Reihe nach in den Häusern der Honoratioren abhalten, oder endlich man lehnte sie an das „Casino", „Kränzchen" oder wie sonst der bescheidene Altar der Geselligkeit im Städtchen hieß. Der gesellige Ursprung ist meist deutlich aufgeprägt und mitunter nach Jahrzehnten noch erkennbar. Die Leutchen kannten einander, erblickten in der Musik ein angenehmes und edles Bindungsmittel, das „junge Frauenzimmer" und die Söhne der Stadt fanden in dem musikalischen Zusammenwirken das schönste Anknüpfen oder Festknüpfen ihrer kleinen Herzensinteressen, und endlich der Ruhm, ein wirkliches „Concert" zu besitzen, war auch nicht zu verachten. Ein Abendessen, ein Spiel oder Tänzchen bildete meist den vergnügten Beschluß dieser ersten Dilettanten-Concerte, bei welchen man die Musik mehr als geselliges Mittel, wenngleich als das angesehenste betrachtet hat, denn als rein künstlerischen Selbstzweck.

Mit der allmäligen Vervollkommnung der Spieler und Sänger, mit der Erweiterung der Programme und Kunstmittel wuchs aber auch das rein künstlerische Interesse und ließ allmälig das bloß gesellige, familienhaft-häusliche Beiwerk fallen. Die Musik wurde nunmehr anerkannter Hauptzweck dieser geselligen Vereinigungen, sie wurde es durch das Aufblühen einer selbstständigen Instrumentalmusik, insbesondere der Quartett- und kleineren Orchestercomposition. So lange die Tonkunst eigentlich nur in Opern- und Kirchenmusik bestanden hatte, waren Dilettantenvereine nicht praktisch, ja nicht einmal recht möglich. Die Musikübung war entweder eine ganz öffentliche (Oper, Kirche) oder eine vollständig private, auf Gesang und einzelne Instrumental-Soli beschränkt. Die Trios, Quartette und Quintette führten schon mehrere Musikfreunde regelmäßig zusammen, die „Sinfonie" endlich, kurz, leicht und anmuthig, wie sie damals entstand, versammelte sie alle und erweiterte die Familienstube, die „Kammer", zum Concertsaal. Der Inhalt dieser Blätter gehört allerdings dem Wiener Concertleben. Allein ein Blick auf die Entstehung der Dilettanten-Vereine in Deutschland scheint uns trotzdem gestattet, wo nicht geboten. Diese ersten Regungen sind culturhistorisch so interessant, sie wurden für die Entwicklung des öffentlichen Musiklebens so wichtig, daß ihre Bekanntschaft wohl ein kurzes Entfernen aus den Mauern Wiens rechtfertigt.

Eine der frühesten und einflußreichsten Concert-Unternehmungen in Deutschland besaß Leipzig, das auf diesem Gebiete unbedingt am meisten voraus war. Schon unter der Leitung Joh. Seb. Bach's bestand (nach dem Zeugniß von Mitzlers musikalischer Bibliothek) 1736 ein wochentliches Concert an Freitagabenden im Zimmermann'schen Kaffeehaus. Im Jahre 1743 hatte der nachmalige Cantor Doles das sogenannte „große Concert" begründet, welches nach dem siebenjährigen Kriege unter J. A. Hillers Leitung fortgesetzt und erweitert wurde. Nachdem man später die unbenützten Räume des ehemaligen Zeughauses (Gewandhauses) zu einem Ball- und Concertsaal umgeschaffen

hatte, fand daselbst am 25. November 1781 die erste Musikproduction statt. Man gab deren jeden Winter vierundzwanzig. Wenige Dilettanten-Vereine haben sich aus frühen Anfängen so stetig entwickelt und so lange erhalten, wie das Leipziger Gewandhaus-Concert. Leitung, Locale und Verwaltungsform sind bis auf den heutigen Tag im Wesentlichen unverändert geblieben [1]).

In Berlin finden wir Dilettanten-Vereine ziemlich früh, doch selten von langem Bestand. Die „Musikübende Gesellschaft zu Berlin" wurde schon 1749 gegründet. Sie versammelte sich jeden Sonntag Nachmittag im Hause des Domorganisten Sack und begann jedesmal mit einer Sinfonie oder Ouverture, worauf noch sieben, höchstens acht Stücke folgten [2]). Bedeutender war das 1770 gegründete „Liebhaber-Concert", das unter der Leitung des königlichen Bratschisten und Solospielers Bachmann sich (im Winter jeden Freitag, im Sommer allmonatlich) im Corsica'schen Hause versammelte und Händel'sche Oratorien, geistliche Musiken von Graun, Em. Bach u. A. aufführte. Es wurde selbst von Mitgliedern der königlichen Familie besucht und hielt sich bis zum Jahre 1797. Einige Zeit rivalisirte damit das 1787 vom Buchhändler Rellstab gestiftete „Concert für Kenner und Liebhaber". Das Abonnement für Familien oder „Chapeaux mit zwei Damen" betrug 2 Thlr.

Als Joh. F. Reichardt als Hofcapellmeister nach Berlin kam, fand er alle diese sehr dilettantisch betriebenen Concerte ungenügend und gründete ein „Concert spirituel", das während der sechs Fastenwochen jeden Dinstag Abends von 5 bis 8 Uhr stattfand. Reichardt's reformirender Trieb zeigte sich dabei auch in einigen Aeußerlichkeiten. Er ließ z. B. die Texte der vorzutragenden Gesangstücke eigens abdrucken und vertheilen. Auch bat er das Applaudiren einzustellen und lieber das Bravorufen vorzuziehen, da (wie er auf dem ersten Programm von 1784 bemerkt) viele der feinsten Musikfreunde oft die Bemerkung gemacht haben, daß ihnen das laute Händeklatschen nach einem Stück den angenehmen Eindruck zerstöre [3]). Eine Berliner Correspondenz in der „Leipz. allg. Musikztg." vom Mai 1800 klagt, daß alle früheren Liebhaber-Concerte zu Grunde gegangen seien.

Reichardt's Idee, die Zuhörer durch historisch-ästhetische Erläuterungen auf die aufzuführenden Werke vorzubereiten, gewann die größte Ausdehnung durch den berühmten Musikgelehrten N. Forkel. Dieser ließ zu Anfang der achtziger Jahre alljährlich „zur Ankündigung des akademischen Winter-Concertes in Göttingen" populäre musikwissenschaftliche Abhandlungen drucken, welche

---

[1]) Ausführliches über die Gewandhaus-Concerte enthält E. Kneschke's Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig (Leipzig 1864).

[2]) Marpurg, Beiträge I., S. 385.

[3]) Schletterer's Reichardt S. 363.

über die Grenzen eines raisonnirenden Programms weit hinausgehend, den Zweck verfolgten, „nach und nach die meisten musikalischen Begriffe, welche wesentlichen Einfluß auf die musikalische Beurtheilung haben, auseinanderzusetzen.“ Das erste dieser Programme (1780) behandelt die Artikel: 1. Musik; 2. Musices; 3. Direction einer Musik; 4. Concert.

In Stettin führte der Balladen-Componist Carl Löwe die Programme mit Andeutungen über den Werth und Sinn der Musikstücke in den zwanziger Jahren ein. Außerdem verfiel er auf den wunderlichen Einfall, das Orchester zu theilen: Ouverturen, Concerte und Gesangwerke ließ er nur vom halben Orchester spielen. Erst bei den Sinfonien vereinigten sich beide Hälften zu einem ansehnlichen, Spieler und Hörer neu erregenden Ganzen. Offenbar wollte er die Sinfonien dadurch zu größerer Wirkung und Beliebtheit bringen [1]).

In München entstand im Jahre 1783 oder 1784 ein Liebhaber-Concert. „Die Aufsicht darüber wird von einem Ausschuß des Adels und des Orchesters geführt. Die vom Bürgerstande haben keine Stimme dabei, ihr Abonnement ist aber gewiß eben so beträchtlich“ [2]). Eine Prärogative des Adels gegen das Bürgerthum, die wir bei Liebhaber-Concerten nirgends wiederfinden. Der Markgraf Friedrich von Baireuth gab jedenfalls ein besseres Beispiel: er gründete um das Jahr 1760 in Baireuth eine „Akademie der Musik“, war als Stifter selbst Mitglied und stellte sich den übrigen Mitgliedern in allem gleich [3]).

Dresden besaß schon zu Ende der sechziger Jahre ein Dilettanten-Concert, wahrscheinlich sehr bescheidener Art, das später durch die Unterstützung einiger Mitglieder der kurfürstlichen Capelle viel gewann. Ebendaselbst war die „Singanstalt“ des Appellationsrathes Körner (Freund unseres Schiller und Vater Theodor Körner's) in ihrer sehr abgeschlossenen Familienhaftigkeit immerhin einer der frühesten Dilettantenvereine für klassische Chormusik.

Hamburg, stark aufgesucht von reisenden Virtuosen, hatte mit stabilen Concertunternehmungen wenig Glück. Ein Hamburger Correspondent berichtet darüber im Jahre 1784 in Cramer's Magazin: „Es sind einige Concerte hier, aber nicht öffentliche, nicht von solcher Bedeutung wie in Berlin, Leipzig oder Wien, auch erhalten sie sich mühsam durch Subscription. Die besten und frequentesten Concerte hatte ehemals der große (Ph. Emanuel) Bach und nach ihm Herr Ebeling in der Handlungs-Akademie, aber diese sind aufgehoben worden, indem man es nachtheilig für das Institut auslegte, daß es seine Eleven in feiner Gesellschaft und mit guter Musik alle Wochen ein paar Stunden unterhielt.“ Das reiche Hamburg mußte in musikalischen Dingen mit einigen wunderlichen versteinerten Vorurtheilen kämpfen. So durfte an Sonntagen kein Concert statt-

---

1) Berliner Musikzeitung von 1826, S. 42.
2) Cramers Magazin vom Jahre 1784, S. 175.
3) Musikl. Almanach f. Deutschland 1782, S. 195.

finden. „Das ist wider die Orthodoxie." Im ganzen übrigen Deutschland war gerade Sonntag der Concerttag par excellence. Ferner bestand in Hamburg noch der Druck einer mittelalterlichen Zunfteinrichtung, daß nämlich zum Orchester niemand genommen werden durfte, der nicht Rathsmusicus oder in der sogenannten „Rolle" aufgenommen war. Darunter litt nicht blos das Singspiel, trotz Schröder's Bemühungen, unsäglich [1]), sondern auch die öffentlichen Concerte, indem man dazu nur zunftmäßige Musici nehmen konnte und durfte, diese aber „der neuen schweren Musik ganz unkundig" waren [2]). Noch im Jahre 1779 und länger war Hamburg auf sechs Dilettanten-Concerte in jedem Winter beschränkt, welche der gesellige Verein „Harmonia" für seine Mitglieder veranstaltete, und wo sich auch fremde Virtuosen mitunter hören ließen.

Diese deutschen Liebhaber-Concerte, namentlich in kleinen Städten, haben mitunter einen unläugbar komischen Zug von geselliger Kleinstädterei, dieser Komik gesellt sich aber nicht selten ein Element des Respectablen, ja Rührenden bei, wenn man in den kleinsten Anordnungen wahrnimmt, wie ernst es den Leuten um die Sache war. Letzteres äußert sich z. B. in der musikalischen Gesellschaft von Heilbronn, welche 1785 entstand. Sie hielt alle acht Tage eine musikalische Zusammenkunft in der Absicht, „einen guten, übereinstimmenden Vortrag unter sämmtlichen Mitgliedern einzuführen, um ihre Ge-

---

[1]) Schröder erlag in Hamburg unter einer drückenden Einrichtung. Die Rathsmusiker befanden sich im Besitz des Vorrechtes das Orchester zu bilden, der Preis für die Bemühung eines Abends war nicht unbillig. Für unbillig aber konnte gelten, daß die Rathsmusiker sich für berechtigt hielten, diese Einnahme zu beziehen, ohne sie persönlich zu verdienen, und Vertreter an ihre Stelle zu schicken, denen sie einen geringen Preis zuwarfen und die der Vorsteher des Schauspiels für jeden Preis gefunden haben würde. Schröder versuchte den Uebelstand dadurch zu heben, daß er fremde Tonkünstler annahm, ohne den Einheimischen Platz und Gehalt zu entziehen. Die Rathsmusiker widersetzten sich einer Maßregel, die sie für einen Eingriff in ihre Gerechtsame erklärten. Die Polizeibehörde erhielt ihre Ansprüche aufrecht. Ein langer Rechtsstreit entstand. Einer der geschicktesten Anwälte Hamburgs übernahm Schröder's Sache. Er übernahm, wie es scheint, zu viel. Nach fast zehnjährigen Klagen und Wiederklagen, als er sich von den Geschäften zurückzog, schickte er seinem Clienten einen Schiebkarren voll schriftlicher Verhandlungen ins Haus, durch welche nichts entschieden war. Da entfiel Schröder der Muth. Er erklärte, sich bei jedem Spruch beruhigen zu wollen, der dem verdrießlichen Handel ein Ende mache. Dieser bestätigte die Gerechtsame der Rathsmusiker. Schon dadurch konnte es Schröder nie gelingen, dem Singspiel seiner Bühne die gewünschte Vollkommenheit zu ertheilen." (F. L. Schröder, von F. Meyer, 1819, 2. Thl., 1. Abth., S. 18.)

[2]) „Bekanntlich Geschicktere können nur fast als Concertspieler oder als solche, die nicht bezahlt werden, dabei sein. Hiedurch leidet die Liebhaberei unglaublich, indem der Zunftmäßige kalt und gleichgültig bei der Musik bleibt und ihm gleichgültig ist, ob ein Concert mehr oder weniger gefällt, oder reizbar wird." (Musikl. Corresp. Nr. 7 v. J. 1791, Speyer.)

müther harmonirender zu machen, und Neid, Haß, Stolz zu entwurzeln". „Sowohl alles Essen und Trinken", heißt es in den umfangreichen Statuten, „als auch das Tabakrauchen ist verboten. Ohne Noth darf kein Vortrag unterbrochen oder durch Geschwätz beunruhigt werden. Incorrigible Schwätzer werden ausgeschlossen. Die Mitglieder sollen über die Vorträge kritisch sprechen und Ausstellungen machen. Jedesmal soll ein Mitglied eine nützliche musikalische Frage aufwerfen, die in acht Tagen von der Gesellschaft beantwortet wird" u. s. w. [1]).

Von den tragischen Conflicten, welche derlei Dilettanten-Concerte zu bestehen hatten, mag — Einer für Viele — der Correspondent aus Bremen erzählen, der im März 1790 an die „Musikal. Realzeitung" berichtet: „Das hiesige öffentliche Liebhaber-Concert hat sehr gelitten, denn ehemals nahmen Liebhaber daran Antheil; weil aber auch ein Frauenzimmer, das man gerne nicht aufkommen lassen wollte, und eine Dame von altem Adel, die ihre singende Tochter nicht mit einer halbadeligen in Collision bringen wollte, zuerst Lärm blies, so zogen sich hernach auch die Bürgerlichen zurück. Man gab wohl einen moralischen Grund an, allein es ist die Frage, ob nicht im Winkel der weiblichen Herzen so ein anderer schwarzer Schalk, der Neid, sich versteckt hatte? Denn jenes Frauenzimmer übertraf alle an Höhe, Stärke, Gewandtheit und silbernem Ton der Kehle. Den Männern schien diese Cabale Mangel weiblicher Aufklärung zu sein, die man in Berlin nicht finden würde. Weil nun alle Liebhaber fehlen und keine öffentlichen Sängerinnen gehalten werden können, so mangelt aller Gesang. Alle singenden Frauenzimmer haben sich verabredet, nicht mehr zu singen und Claviersachen zu spielen, um durch Caprice und Unnachgiebigkeit ihren Werth fühlen zu machen. Die Familien dieser Frauenzimmer haben ein neues Concert errichtet, welches Sonnabends abwechselnd in ihren Häusern gehalten wird. Man nennt es seiner Entstehung wegen nach Art der Niederländer das Insurgenten-Concert." Ist das nicht ein köstliches Genrebild? Auch die confessionellen Spaltungen haben sich mitunter in den Liebhaber-Concerten gespiegelt. Mozart sollte (1777) in Augsburg in dem „Patricier-Concert" spielen, zog aber, verletzt durch unartiges Begegnen, seine Zusage zurück. Es waren aber die katholischen Patricier, welche ihn so unwürdig behandelt hatten; nun kamen ihm die lutherischen Patricier mit vieler Artigkeit entgegen und Mozart spielte in ihrem Concert („in der vornehmen Bauernstub-Akademie", wie er sich ausdrückt) eine Sonate und ein Clavier-Concert eigener Composition und geigte überdies in seiner Sinfonie mit. (Jahn II., S. 71.)

Die Wohlfeilheit der künstlerischen und sonstigen Genüsse in jenen deutschen Kränzchen kann mitunter unseren ganzen Neid erregen. So meldet die „Musikalische Correspondenz" von 1791 über das Winter-Concert der schwäbischen

[1]) Musikl. Realzeitung, Speyer 1788.

Reichsstadt Hall: „Es findet um 5 Uhr im Gasthof zum Adler statt und dauert ungefähr zwei Stunden, alsdann folgt ein Soupee, darauf ein Ball. Die Entree ist überaus billig, nur 15 Kreuzer die Person, und so ist auch die Zehrung — indem die trockene Mahlzeit nur 24 kr. kostet. Das Concert besteht gemeiniglich aus einigen (!) Sinfonien, Quartetten und einem Concert auf der Violin." Die gemüthliche Zusammengehörigkeit der musikalischen Elemente hatte übrigens auch manches Störende im Gefolg. Man fühlte sich immer „unter uns" und ermangelte daher nicht selten der erforderlichen Andacht und Aufmerksamkeit. Da es keine numerirten Sitze gab, nahmen die Damen nach Belieben Platz und die jungen Herren postirten sich hinter und neben ihre Stühle, nach Kräften die Angenehmen spielend. Es ist herzbrechend, welche Klagen von den andächtigen Berichtern dieser Dilettanten-Concerte über die daselbst herrschende Unruhe ausgestoßen werden. So schreibt ein Musikfreund im Jahre 1793 über die Abonnements-Concerte in Göttingen: „Der Lärmen der süßen Herren und das Geschnatter der von Gecken überall belagerten Damen übertäubte oft völlig die Musik und ging so durcheinander weg, als wenn der Froschlaich für eine neue Generation zu Tage will." Dafür erhalten die Studenten in Halle das Lob, daß sie in Türck's Winter-Concerten sich sehr anständig und aufmerksam betragen [1]). In Berlin lobte man im selben Jahr „das Fließische Concert, welches Herr Fließ, von der jüdischen Colonie, in seinem Hause gibt", doch könne der Effect „vor all' dem Plaudern und Schaarfüßeleitreiben" nicht sonderlich sein [2]). Zu einer Correspondenz aus Kopenhagen in Cramers „Magazin vom Jahre 1783, welche über das laute Schwätzen und Courmachen während der Musik klagt, macht Cramer die Anmerkung: „Das ist eine Klage, die alle Concerte trifft, in denen Damen zugegen sind." Er möchte, analog der bekannten Aufschrift eines kostbaren Kunstcabinets: „Oculis, non manibus!", über jeden Concertsaal die Mahnung schreiben lassen: „Auribus, non linguis!" [3]). In dieser Beziehung hat sich demnach das Concertwesen sehr gebessert. Unsere Concertsäle wären der ungeeignetste Ort für verliebte Plaudereien und lautes Geschwätz. Seit die Concerte nicht mehr gesellige Vereinigungen mit Musik, sondern große künstlerische Schaustellungen geworden sind, die niemand ohne wirkliches Interesse an der Musik besucht, kann man sich im Allgemeinen über störende Unruhe der Zuhörer nicht beklagen.

Wenn die deutschen Dilettanten-Concerte und Musikvereine zum allergrößten Theil ihren Ursprung aus dem geselligen Vergnügen des Mittelstandes herleiten, so sind doch einzelne darunter geistlicher Herkunft. So bildeten

---

[1]) Berliner musikalische Zeitung von 1793, Nr. 47.

[2]) Ebenda Nr. 5.

[3]) Cramer's Magazin von 1783, S. 951.

sich in den geistlichen Stiften Schwabens kleine Musik-Productionen, die allmälig auch Publicum zuließen. In Eßlingen z. B. hatten die Alumnen von Zeit zu Zeit ein „Collegium musicum“, aus welchem sich endlich im Jahre 1786 das „Liebhaber-Concert“ bildete. [1]) Aehnliches finden wir in Bern, wo schon in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die jungen Theologie Studirenden wöchentlich einmal zusammenkamen, um sich im Singen zu üben. Unter Mitwirkung einiger Instrumentalisten führten sie auch manchmal umfangreichere Stücke von Händel, Pergolese ꝛc. in kleinen unentgeltlichen Concerten auf. Die Regierung unterstützte die Bestrebungen dieses sogenannten „geistlichen Musik-Collegiums“. Es wurde demselben ein kleiner Saal für die Uebungen, ein großer für die Concerte eingeräumt, dieses weckte allgemeine Theilnahme, es traten nicht-geistliche Mitglieder dazu und viele Zuhörer. Zuweilen ließen sich auch durchreisende berühmte Künstler in den Productionen dieses Collegiums hören, z. B. die Mara. Außer dem unmittelbaren Kunstgenuß hatten derlei geistliche Musik-Collegien den weiteren großen Nutzen, daß die Mitglieder, später als Prediger angestellt, in ihren Gemeinden mit Einsicht und Eifer für die Verbesserung des Kirchengesanges wirkten. Unter dem Sturmhauch der französischen Revolution stürzte das Musik-Collegium in Bern; nach hergestellter Ruhe wurde ein Liebhaber-Concert und 1804 auch noch ein ansehnlicheres neues Concert-Institut, „Die musikalische Akademie“, gegründet und mit Haydn's „Schöpfung“ eröffnet.

Eine That von musikalischer und noch mehr von großer patriotischer Bedeutung war die Vereinigung aller schweizerischen Cantonsmusikvereine zu einer „Allgemeinen schweizerischen Musikgesellschaft“. Die Musikgesellschaft von Luzern gab die erste Anregung dazu und berief die erste Versammlung in ihre Stadt am 27. Juni 1808. Wer „Schweizer Bürger und activer Musikfreund“ war, konnte als Mitglied eintreten und zahlte 4 Fr. beim Eintritt. Eine Commission unter einem für ein Jahr gewählten Präsidenten übernahm die Leitung, in jedem Canton fungirte ein Correspondent. „Gegenseitige Freundschaft, zuvorkommende Liebe und uneigennützige Dienstfertigkeit, wie sich das für harmonische Schweizerherzen schickt“, gehörten zu den Pflichten der Mitglieder, die sich alljährlich in einer andern Stadt für zwei Tage versammelten. Bei ihrer zweiten Versammlung (im September 1809) in Zürich war die Gesellschaft schon auf 280 Mitglieder angewachsen. Sämmtliche Mitglieder speisten an einer Tafel, Abends gab der Stadtrath einen Ball [2]). So wuchsen diese Jahresversammlungen bald zu eigentlichen Musikfesten an. Das Hauptgewicht ruhte nicht auf der Instrumentalmusik — die in allen Schweizer Städten auf das kläglichste bestellt war — sondern auf dem durch Nägeli's Verdienst allgemein verbreiteten Chorgesang.

---

[1]) Musik. Realztg. Speyer 1788.

[2]) Leipziger allgem. Musikztg. vom 1. März 1809.

Die innere Einrichtung der Dilettantenconcerte, der deutschen insbesondere, war im Wesentlichen dieselbe. Einige Honoratioren, meist aus dem wohlhabenden Kaufmanns- oder Beamtenstande, bildeten das leitende Comité, sie ernannten für die musikalische Leitung entweder einen Musiker von Fach, und das war das Vernünftigste, oder einer von ihnen dirigirte selbst die Concerte, und dies war das Häufigste. Mitunter, wenn der Dilettantenverein sich besonders reich an Dirigentengenies fühlte, traten diese die Direction einander wechselweise ab, so z. B. in den Wiener Spirituel- und Gesellschaftsconcerten in deren erster Periode. Der Mangel an tüchtig geschulten Musikern, den ein höher entwickeltes Kunstleben peinlich empfindet, ward den „Liebhabern" von damals zur Wonne. Wie aneifernd, belehrend, fördernd für die Mitwirkenden solche regelmäßige Productionen waren, zu welchem Vortheil sie der nachrückenden anspruchsvolleren Generation gediehen, bedarf keiner Auseinandersetzung. Aus diesen emsigen Spielern wurde zwar im Laufe der Jahre kein virtuoses Orchester, aber etwas anderes wurde aus ihnen: ein musikalisch gebildetes Publicum. Sie hatten zwar nicht, wie sie vielleicht hofften, durch ihr Geigen und Blasen die ganze Bevölkerung musikalisch gemacht, gewiß aber sich selbst. Sogar die kleinstädtische Abgeschlossenheit dieser Liebhaberconcerte hatte ihr Gutes; indem diese Leutchen sich fest daran hielten, zu ihrer eigenen Uebung und Ergötzung zu musiciren und nur einen engeren gleichgestimmten Kreis von Bekannten als Hörer zuzulassen, blieben sie vor dem Dämon eitler Beifallssucht bewahrt und vor mancher Beschämung, die vielleicht dem ganzen Concertiren ein schnelles Ende gemacht hätte. Stehende Concerte von Fachmusikern waren zu jener Zeit nur in großen Residenzstädten möglich, und auch da spielten sie lange Zeit neben den zahlreichen Liebhaberconcerten eine Nebenrolle. In den kleineren Städten hätte kein Künstlerconcert, wenn es überhaupt aufzubringen war, sich so lange erhalten können, schon der großen Kostspieligkeit wegen, wie das Liebhaberconcert.

Die Dilettantenvereine mit ihren sehr geringen Abonnementspreisen nahmen im besten Fall so viel ein, um die Unkosten zu decken. Meistens blieb noch ein Deficit, das für die Ehre der Kunst und der Stadt zu decken den Herren Honoratioren vom Comité zukam. Erst allmälig — und nicht ohne Absicht, um die Einnahmen ein wenig zu verbessern — lüftete man die Scheidewand zwischen den „Mitgliedern" und dem exoterischen Publicum.

Wir finden in manchen Correspondenz-Artikeln vom Ende des vorigen Jahrhunderts die Klage, daß ein Fremder, der in einer Stadt kein ihn einführendes befreundetes „Mitglied" kannte, auf den Genuß des dortigen Concertes verzichten müsse. Ohne Zweifel war die „Musikalische Akademie" von Bern einer der ersten Dilettanten-Vereine, dessen Concerte jedermann gegen Eintrittsgeld offen standen. Kündigte doch selbst die unter so großartigen Verhältnissen entstandene „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien noch im Jahre 1825 an, daß Fremde zwar in der Gesellschafts-Kanzlei (nicht an der Casse) Billete gegen Bezahlung

erhalten können, jedoch ihre Namen anzugeben haben! Man scheute sich offenbar vor anspruchsvollen, lieblosen Kritikern und hatte in ganz Deutschland in so fern Recht, als man sich eines Grundübels dieser Liebhaber-Concerte doch bewußt war. Dieses Grundübel war der Mangel an Proben. In der Regel wurde jedes Orchesterstück ohne Probe vom Blatt gespielt; es brauchte eines außergewöhnlichen Anlasses oder eines abnorm schwierigen Tonstückes, dessen Vorführung man doch für Ehrensache hielt, um von dieser Regel hin und wieder abzuweichen. Sehr wenige Liebhaber-Concerte wollten oder konnten sich mit Proben abgeben: unter diesen Ausnahmen glänzte Stettin, wo alle vierzehn Tage eine Vorübung (blos für die Mitwirkenden) gehalten und jede Sinfonie drei- bis viermal probirt wurde, ehe man dieselbe öffentlich vorführte. Die „Berliner Musikzeitung" vom J. 1793 geräth natürlich über diese ihr eingesandte Mittheilung in bewunderndes Lob und fügt bei, daß in Berlin keine einzige ordentliche Probe zu erreichen sei. Wir wollen gleich auch noch beifügen, daß in Wien die Spirituel-Concerte (!) in den zwanziger und dreißiger Jahren ohne Probe und die Gesellschafts-Concerte mit einer Probe gespielt wurden. Von einer Partitur war obendrein in den kleineren Städten nie die Rede, der Concertmeister dirigirte mit dem Bogen aus der Violinstimme. Noch am 6. März 1826 spielte man in Leipzig in einem großen Concert öffentlich die eben erschienene neunte Sinfonie von Beethoven bloß aus den Stimmen. Der Dirigent hatte die Partitur nie gesehen [1]. Derlei erscheint uns heute geradezu wie ein Märchen. In dem Maß, als die Ansprüche des Publicums größer und der Orchesterstyl complicirter sich gestaltete, wurden diese dilettantischen a vista-Productionen unzureichender und endlich in großen Städten geradezu unmöglich. So arbeiteten die Liebhaber-Concerte naturgemäß auf die Gründung von Künstler-Concerten hin; ihre Rolle war ausgespielt, sobald sie nicht mehr allein spielten.

[1]) Berliner Musik-Ztg. vom Jahre 1826, redigirt von Marx.

Viertes Capitel.

Dilettanten und Dilettanten-Concerte in Wien.

Kehren wir nach diesem kurzen Ausflug durch die außerösterreichischen Lande nunmehr nach Wien zurück, so dürfen wir darauf gefaßt sein, das musikalische Dilettantenthum in seinem üppigsten Gedeihen anzutreffen. Kaum gab es von Natur ein besseres Erdreich für Musik und kaum ward es irgendwo mit so einseitig unbedingter Hingebung gepflegt. Eine Apologie des ohnehin anerkannten Musiktalentes und Musikeifers der Wiener zu schreiben, ist nicht unsere Absicht. Sie wäre es selbst dann nicht, wenn wir vergessen könnten, daß diese glänzende Specialität zum Theil einer betrübenden Ursache entsprang: der Absperrung von anderen ernsteren Bildungsquellen, und daß sie ebenso wieder selbst Ursache mancher Stockung oder Trübung unseres geistigen Lebens wurde. Aber von dem isolirten Stand des Musikers und abgesehen von anderen Culturforderungen kann man diese eminent entwickelte Musikliebe nur mit freudiger Anerkennung constatiren. Von Wolfgang Schmälzl, der schon im Jahre des Herrn 1548 in seinem „Lobspruch der hochlöblichen, weltberühmten khüniglichen Stadt Wien" mit Stolz ausruft:

„Ich lob diß Ort für alle Land
Hier seind vil Singer, Saytenspiel,
Allerley gsellschaft, Frewden vil,
Mehr Musikos und Instrument
Findt man gwißlich an keinem end!"

bis auf die neueste Zeit fehlt es nicht an interessanten Zeugnissen für diese Seite des Wiener Lebens. J. F. Reichardt, der Berliner, nennt im Jahre 1783 Wien „nach Paris die erste Stadt in Europa für ausübende Musik", Spohr begrüßt sie (1812) als die „unbestrittene Hauptstadt der musikalischen Welt". Beredter jedoch als alle Wort- und Schriftzeugnisse spricht die unwiderstehliche

Gewalt, mit welcher die größten Musiker, schaffende wie ausübende, sich magisch nach Wien gezogen und daselbst festgehalten fühlten, die Zaubergewalt, welche Gluck und Haydn, die vielgewanderten und vielgefeierten, immer wieder nach Wien zurücklockte, welche Mozart die schwersten Kämpfe um den Wiener Boden gegen seinen Vater und seinen Fürsten bestehen machte, welche endlich Beethoven, den für einige Studienjahre nach Wien gekommenen, nie wieder ziehen ließ. Ein kunstsinniger Hof und gebildete Dilettantenkreise schaffen allein nimmermehr ein so ursprünglich und reich quillendes musikalisches Leben, wie das Wiener. Im Volke selbst, in seinem Temperament, seiner Gemüthsart und seinen Anlagen muß der musikalische Grundton vorliegen, aus dem die gebildeteren Musikbestrebungen wie harmonische Obertöne organisch herausklingen und in dem die selbstständig entwickelte Kunst noch immer eine Resonanz findet. Das Volk im engeren Sinne, das nicht selbst musicirende, erwies sich allezeit als empfängliches Auditorium. Die Wiener sind ein italienisches Publicum ins Deutsche übertragen und Oesterreich ganz eigentlich das Italien Deutschlands [1]). Wichtig für die unteren Classen war es, daß man in Wien nicht erst Opern und Concerte zu besuchen brauchte, um Musik zu hören. Das Volk hörte vorerst in allen Kirchen viel gute Musik — ein Umstand von großer Wichtigkeit [2]).

[1]) J. F. Reichardt schreibt von seinem ersten Aufenthalt in Wien (1783): „Der Hof übte die Musik mit Leidenschaft, der Adel war der allermusikalischeste, den es vielleicht je gegeben. Das ganze lustige Volk nahm Theil an der frohen Kunst, sein froher Sinn und sinnlicher, gewiß lieber Charakter erheischten Abwechslung und eine überall belustigende Musik.“ Reichardt beklagt nur die geringe Manigfaltigkeit der aufgeführten Werke und Schwierigkeit für fremde Componisten in Wien durchzudringen. (Autobiographie, A. M. Z. v. 1813, p. 41.)

[2]) Burney erzählt von seinem Aufenthalt in Wien im Jahre 1732: „Diesen Abend sangen zwei Armenschüler dieser Stadt in dem Hof des Hauses, worin ich abgetreten war, Duette im Falsett, Soprano und Contraalto recht gut im Tone und mit Gefühl und Geschmack. Ich ließ fragen, ob sie ihre Musik im Jesuiter-Collegio gelernt hätten und bekam „Ja“ zur Antwort. Nach diesen ging ein Chor dieser Schüler durch die Gassen, welcher eine Art lustiger Lieder in drei oder vier Stimmen sang; das Land ist hier wirklich sehr musikalisch. Ich hörte hier oft die Soldaten, auch andere gemeine Leute vielstimmig singen. Einigermaßen erklärt die Musikschule im Jesuiter-Collegio in jeder katholischen Stadt diese Fähigkeit, und daß kaum eine Kirche in Wien sein wird, worin nicht täglich des Morgens eine musikalische Messe gehört wird. Es scheint, als ob die Nationalmusik eines Landes gut oder schlecht sei, je nach dem Verhältniß, wie sein Gottesdienst beschaffen ist. Die vortrefflichen Musiken, die der gemeine Mann täglich in den Kirchen umsonst hören kann, tragen mehr dazu bei, als irgend etwas anderes.“ (Tagebuch einer musikalischen Reise. Hamburg 1773, bei Bode, 2. Band, S. 163.)

Auf Kaiser Josef's Befehl hatte, von der Fastenzeit 1783 angefangen, alle Instrumentalmusik in den Kirchen aufzuhören, nur die größten Feiertage ausgenommen. Diese aus einer sehr geistigen und reinen Anschauung hervorgegangene, aber den katholischen Cultus in's Herz treffende und ästhetisch nachtheilige Maßregel währte indeß nicht lange.

Treffliche Militärmusikbanden durchzogen die Stadt und spielten auf den Plätzen. Sie sind ein alter Ruhm Oesterreichs, der ebensowenig erst aus Radetzky's Hauptquartier oder der Pariser Weltausstellung datirt, als der Ruhm unserer Tanzmusik erst von Strauß und Lanner. Fr. Nicolai, der im Jahre 1781 Wien besuchte, lobt die Militärmusik, welche zu Wien alle Abend vor der Hauptwache am Hof gemacht wird und tadelt die Nachlässigkeit Burney's, welcher in seinem Reisewerk „diese so merkwürdige Militärmusik" nicht aufführt[1]). Die Wiener Militärmusik bestand damals aus 2 Schalmeien, 2 Clarinetten, 2 Waldhörnern, 2 Fagotten, einer Trompete, einer gewöhnlichen und einer großen Trommel.

Von der Tanzmusik rühmt er, sie sei „in Wien gewöhnlich gut und wird markirt und hebend gespielt" [2]). Für die Bälle in den k. k. Redoutensälen haben Mozart und Beethoven nicht verschmäht, Tänze zu componiren[3]). Die Zahl der Garten- und Wirthshausmusiken, der Volkssänger u. dgl. (in Leipzig oder Dresden hätte man sie „Concert" genannt) war erstaunlich[4]). Die beliebtesten dieser sommerlichen Garten-Concerte waren im Augarten, Belvedere, im fürstl. Liechtenstein'schen Palais (Roßau) und allabendlich auf der Bastei, an den „Limonadehütten".

---

[1]) F. Nicolai, Reise durch Deutschland im Jahre 1781, 4. Bd., S. 558.

[2]) Die berühmtesten Tanzsäle in der Stadt waren die „Mehlgrube" und das Casino des Herrn Otto in der Spiegelgasse. In der Leopoldstadt: der Sperl; auf der Landstraße: „3 Könige"; auf der Wieden: „zum Mondschein"; Mariahilf: die „2 Lämmer"; Roßau: „zum grünen Thor". Für den Adel waren die Redouten und der Tanzsaal des Traiteurs Jahn in der Himmelpfortgasse der öffentliche Tanzort. Die Musiker, welche Tanzmusik auszuführen pflegten, versammelten sich (seit 1782, wo der Zunftzwang der Nicolai-Bruderschaft aufgehoben und die Musiker für frei erklärt worden) jeden Samstag Morgens hinter der am hohen Markt befindlichen Säule, an den übrigen Tagen auf der „Brandstatt", wohin sich Jeder, der Musiker zum Tanz suchte, wendete. (Jahrbuch der Tonkunst v. 1795.)

[3]) Man findet sie in Köchel's Mozart-Catalog und Breitkopf's Beethoven-Catalog verzeichnet. Vergl. auch Jahn's Mozart IV., p. 455; Nottebohm's „Skizzenbuch Beethoven's" p. 39.

[4]) Ergötzlich ist die Schilderung in den für die älteren Wiener Culturzustände sehr wichtigen „Briefen eines Eipeldauers an seinen Herrn Vettern" vom Jahre 1794 (3. Heft, S. 19): „In allen Löchern stecken Musikanten und sogar an Werktägen müssen's ihnen Musik aufmachen, damit's nur ihr Geld anbringen können. Sogar in Wirthshäusern schmeckt ihnen 's Bratel nicht, wenn's keine Tafelmusik dabei haben. Da kommt ein Einaugigter und drauf ein Blinder und gleich wieder ein Bucklichter und das sind lauter Virtuosen auf der Harpfen und G'fichter schneiden's beim Singen, wie ein B'sessener. Drauf kommt ein Herr und blast ein Fakott auf ein Haslingerstecken und der giebt d'Thür ein andern Herrn in d'Hand, der ein türkische Musik macht, und diesen löst eine wälische Dam' ab, die hat ein Hackbretl und schlägt ein Triller, trotz der Frau Mahm ihrer schwarzen Katz. Und so kann der Herr Vetter sein ganz's Mittagmal nach'm Takt essen."

Endlich bildeten die Serenaden einen beliebten und nicht zu unterschätzenden Bestandtheil der öffentlichen Musikgenüsse. Es war Sitte, verehrten Personen am Vorabend ihres Namenstages eine Serenade zu bringen. Passende Compositionen wurden zahlreich bestellt und die dazu engagirten Musikanten kamen oft kaum zur Ruhe [1]). Mozart hat viele solche „Serenaden" oder „Cassationen" in Wien componirt [2]), und Haydn hat deren nicht blos componirt, sondern er mußte in seinen jungen Jahren selbst „gassatim gehen" und mitspielen. Eine Zeit lang war es sogar Mode, bei solchen Serenaden Stücke für Clavier mit Begleitung mehrerer Instrumente zu spielen; Hummel und Moscheles haben in jüngeren Jahren bei solchen Gelegenheiten oft unter freiem Himmel gespielt. Später als die Bevölkerung weniger romantisch und die Polizei furchtsamer und strenger wurde, hörte die sanfte Lyrik der Serenaden auf. Sie hat sich höchstens hie und da in der glücklichen Stille und Verborgenheit kleiner Städtchen noch erhalten. Ein neues, modernes Element hat sich später dieses Genres bemächtigt, statt der Blasinstrumente sind es jetzt Männerstimmen, die, wo es das Herz gebietet und die Polizei es erlaubt, zur Nachtzeit im Chor ertönen. Die Liedertafeln sind die musikalische Landwehr Deutschlands, es ist kein Städtchen so klein, daß es nicht sein Sängercontingent stellte.

Auf diesem Grunde eines nach allen Richtungen von Musik durchzogenen Volkslebens erhob sich in dem Mittelstand, den gebildeten Classen, ein sehr emsiges, mitunter passionirtes Musiktreiben [3]). Ein Wiener Correspondent schreibt im Jahre 1808 in einem längeren Bericht an die „Leipziger Musikzeitung" (3. Bd., S. 40): „Es wird wenig Städte geben, wo die Liebhaberei zur Musik so allgemein ist, wie hier. Sogenannte Privat-Akademien (Musik in vornehmen Häusern) giebt es hier unzählige den Winter hindurch. Da giebt's keinen Namens-, keinen Geburtstag, wo nicht musicirt würde. Die meisten sind einander ziemlich

[1]) In der „Wiener-Zeitung" vom 16. Juli 1783 zeigt der Musikhändler Toricella „ganz besondere Nachtstücke" an, um „den Liebhabern der Nachtmusiken und Serenaden einen frischen Stoff zur Unterhaltung zu verschaffen."

[2]) Mozart schreibt am 3. November 1781 an seinen Vater von einer Serenade, die er an seinem Namenstage (31. October) erhalten: „Auf die Nacht um 11 Uhr bekam ich eine Nachtmusik von zwei Clarinetten, zwei Horn und zwei Fagott, und zwar von meiner eigenen Composition. Diese Musik hatte ich auf den Theresientag für die Schwester der Fr. v. Hickel gemacht, allwo sie auch wirklich das erste Mahl produzirt wurde. Die sechs Herren, die solche exequntiren, sind arme Schlucker, die aber ganz hübsch zusammenblasen. Man hat die Serenade in der Theresiennacht an dreierlei Orten gemacht; denn wenn sie wo damit fertig waren, so hat man sie wieder wo anders hingeführt und dafür bezahlt." (Jahn 4, S. 111.)

[3]) Schon im Jahre 1769 erschien in Wien eine musikalische Wochenschrift, betitelt: „Der musikalische Dilettante". Das Blatt brachte einen halben Bogen Text (Unterricht im Generalbaß, kurze Geschichte der Musik 2c.) und einen halben Bogen Musik für Gesang und Instrumente. Der Pränumerationspreis war ein Ducaten für das halbe Jahr.

ähnlich; so sehen sie aus: Vorerst ein Quartett oder eine Sinfonie, welche im Grunde als ein nothwendiges Uebel angesehen und also verplaudert wird. Dann erscheint aber ein Fräulein nach dem andern, legt ihre Claviersonate auf und spielt sie weg, wie es nur gehen will, dann kommen andere und singen einige Arien aus den neuesten Opern ebenfalls so."

„Um einen Begriff von der Ausdehnung der hiesigen Dilettantenschaft zu geben," erzählt der Correspondent weiter, „jedes feine Mädchen, habe sie Talent oder nicht, muß Clavierspielen oder Singen lernen; erstlich ist's Mode, zweitens ist's die bequemste Art, sich in der Gesellschaft hübsch zu produciren und dadurch — wenn das Glück es will — eine in die Augen fallende Partie zu machen. Die Söhne müssen ebenfalls Musik lernen, erstens gleichfalls weil es gehörig und Mode ist, zweitens weil es auch ihnen zur Empfehlung in der feinen Gesellschaft gereicht und die Erfahrung lehrt, daß gar mancher sich hier an die Seite einer reichen Frau oder in eine sehr einträgliche Bedienung musicirt hat. Die Studenten ohne Vermögen bringen sich durch die Musik fort, bekommen Stipendien und Anstellungen; will einer Advocat werden, so verschafft er sich durch die Musik, indem er überall spielt, eine Menge Bekanntschaften, ebenso der angehende Arzt" [1]). Man sieht, der Verfasser kann eine gewisse Unzufriedenheit nicht verbergen, daß in den Wiener Familien gar so viel musicirt, auf musikalische Fertigkeit gar so großes Gewicht gelegt wird. Dies Bedenken war von vereinzelten einsichtsvollen Stimmen auch früher schon geäußert, natürlich ohne die allermindeste Wirkung [2]). Dieses häusliche Musiciren zum Namenstag oder zur Kaffeegesellschaft, wovon der Aufsatz spricht, ist indessen der unterste Grad des Dilettantenthums, reine Familienangelegenheit, die sich dem künstlerischen Gesichtspunkt entzieht. Wien hatte aber noch ganz andere Kreise, in welchen die Musik zwar auch privatim, aber mit wählerischem Ernst und Eifer getrieben wurde. Das „Jahrbuch der Tonkunst für 1796" führt eine stattliche Anzahl angesehener Familien auf, bei welchen zu Anfang der neunziger Jahre regelmäßig „Dilettanten-Akademien" stattfanden, natürlich nur für die geladenen Freunde des Hauses. Dann verzeichnet es, gleichfalls in alphabetischer Ordnung, alle einigermaßen hervorragen-

---

[1]) In seiner derb populären Manier schreibt Vetter Eipeldauer im Jahre 1794 über Wiener Gesellschaften: „Wenn ein Fräuln im Haus ist, so muß's ein weil eins auf'n Klavier schlagen und dazu singen, daß den Herrn und Frauu der Schlaf vergeht. Das ist aber wahr, solche Talenti zur Musik trifft man in der ganzen Welt nicht an, wie z'Wien. Es gibt ka Fräuln und nicht einmal mehr ein Burgerstochter, die nicht 's Klavier schlagt und dazu singen kann." (Briefe eines Eipeld. 1794, 4. Heft, S. 34.)

[2]) So heißt es z. B. in dem „Neuesten Gemälde von Wien" (1797): „Bei jeder gebildeten Familie findet sich ein Fortepiano. Ob aber die Unterweisung der weiblichen Jugend in der Musik nicht einen beinahe zu großen Raum in der gewöhnlichen bürgerlichen Erziehung einnimmt, ist eine andere Frage."

den Dilettanten Wiens. Daß man dergestalt Privatleute, die nur zu ihrem Vergnügen musiciren, öffentlich herzählt und belobt (es ist auch in den älteren musikalischen Zeitungen und Almanachen regelmäßig der Fall) erscheint in mancher Hinsicht bezeichnend. Es spricht für den Werth, den jeder einzelne brauchbare Dilettant damals noch für das Allgemeine hatte. Man konnte, wo es noth that, der Dilettanten gewiß sein, aber man mußte auch jeden einzelnen zum Besitzstande der Musik zählen. Von jedem jungen Beamten, der Violine spielte, wird Aufhebens gemacht, weil man bei größeren Aufführungen ihn schwer entbehrte. Mancher Posten in dem Verzeichniß des „Jahrbuches" klingt wirklich ergötzlich, z. B.:

„Bartenstein, Freiherr v., Reichshofrath, spielt die Violine gut.

Beck, Herr v., bei der Postverwaltung, ist sehr musikalisch und spielt sehr gut auf dem Bassettel.

Berndt, Frau v., Gemahlin des Herrn Oberverpflegsamt-Verwalters, spielt brillant Clavier.

Claus, ein junger Mediciner, spielt die Flaute ganz artig und hat einen schönen, klaren Ton u. s. w."

So zahlreich und ausgebildet das musikalische Dilettantenthum in Wien war, es hielt sich überwiegend in den Grenzen des Familienkreises. Wir finden im vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts in Wien sehr viele Dilettanten, aber sehr wenig Dilettantenvereine. Zahl und Bedeutung der letzteren steht in keinem Verhältniß zu ersteren. Bei dem erwähnten Verzeichniß von „Dilettanten-Akademien" in Schönfeld's „Jahrbuch" darf man nicht an die „Liebhaber-Concerte" in Deutschland denken, deren Mitglied man für Geld werden konnte und die gegen ein billiges Abonnement regelmäßig stattfanden. Die concertgebenden Familien Wiens genossen allgemeines Ansehen, gaben aber nichts weniger als allgemeinen Zutritt. Letzteren erhielt man nur aus dem Titel der persönlichen Freundschaft oder der activen Mitwirkung. Den reisenden Künstlern gegenüber waren sie, im guten, wie im nachtheiligen Sinne, eine Macht. „Das Glück der reisenden Virtuosen liegt in den Händen dieser Dilettanten", schreibt im J. 1800 der erwähnte musikalische Correspondent aus Wien, — „erscheint der Fremde nicht bei jeder Einladung, schmeichelt er nicht, so muß er ein Mann von größtem Rufe sein, um allenfalls durchzudringen."

Die musikalische Dilettantenschaft in Wien war ungleich zahlreicher, bedeutender, virtuoser als in irgend einer Stadt, aber was sie an öffentlichen „Liebhaber-Concerten" organisirte, hatte nicht die Stetigkeit und Regelmäßigkeit, auch für das öffentliche Musikwesen nicht jene relative Bedeutung, wie z. B. die Gewandhaus-Concerte in Leipzig. Die Erklärung liegt einfach in dem Charakter Wiens als einer Großstadt; Liebhaber-Concerte können in einer großen Stadt niemals in dem Grade Bedürfniß sein und Bedeutung haben, wie in Mittelstädten. Das starke Contingent öffentlicher Musik (Oper, Kirche, Tonkünstler-

Societät) und die enorme Zahl regelmäßiger häuslicher Concerte machten in Wien die Concentration von Dilettantenkräften zu förmlichen „Liebhaber-Concerten“ nicht so dringend. Dazu kam, daß gerade in Wien, wo die besten Dilettanten angesehenen Familien angehörten und der Privatmann gegen den erkältenden Hauch der Oeffentlichkeit scheuer und empfindlicher war als irgendwo anders, die „Liebhaber“ sich nicht so leicht zur förmlichen Production vor einem Publicum entschlossen. Im vorigen Jahrhundert haben blos zwei Liebhaber-Concerte in Wien sich durch eine gewisse Oeffentlichkeit und Regelmäßigkeit bemerkbar gemacht: die Concerte auf der „Mehlgrube“ und jene im „Augarten“. An diese schloß sich im ersten Decennium des 19. Jahrhunderts das sogenannte „adelige Liebhaber-Concert“. Wir wollen uns alle drei etwas näher ansehen.

Von dem Liebhaber-Concert in der „Mehlgrube“ (dem gegenwärtigen Hôtel Munsch) gibt uns Friedr. Nicolai gelegentlich seines Wiener Aufenthaltes im Jahre 1781 zuerst genauere Nachricht: „Als ich in Wien war,“ erzählt er, „kündigte einer Namens Philippe Jacques Martin als Unternehmer die Errichtung eines großen Dilettanten-Concertes in Wien an, bei dem viele hiesige Herren Dilettanten sich mit vollständigem Orchester üben wollen und sich uns're schönen Gesellschaften dabei versammeln, sich sehen, unterhalten, welches für fremde Bemerker der National-Unterhaltungen einer der herrlichsten Anblicke werden könnte; weil auch solche Concerts in Brüssel, Frankfurt a. M., Mainz und hauptsächlich in Berlin mit dem besten Erfolge und zum höchsten Vergnügen des basigen sämmtlichen Adels und übrigen Publicums seit vielen Jahren gegeben werden und immer zur größeren Vervollkommerung der Tonkunst bisher noch fortgehen.“ Dieses Liebhaber-Concert sollte Freitag von halb 7 bis halb 9 Uhr Sommers und Winters in der Mehlgrube gehalten werden. Es ist auch wirklich zu Stande gekommen, hat aber den folgenden Sommer aufgehört. Ueber die Physiognomie dieser Concerte vermochten wir nichts Erhebliches mehr zu eruiren. Das Locale muß sehr bescheiden gewesen sein, spätere Journal-Artikel tadeln es als „zu niedrig und klein“. Die Programme — es ist längst keines mehr aufzutreiben — denken wir uns als dem gleichzeitigen deutschen Liebhaber-Concerte analog. Der Charakter geselliger Zerstreuung, den ehemals alle nicht im Theater gegebenen Concerte trugen, verläugnete sich in der „Mehlgrube“ nicht. Im §. 4 der Ankündigung hieß es: „In den Nebenzimmern werden Spieltische für alle Arten Commercespiele bereit gehalten, für deren jeden a discretion Spielgeld erlegt wird, sowie auch die Gesellschaft mit allen Arten von Erfrischungen auf Begehren bedient werden wird“. (Nicolai tadelt dies und fügt bei: im Berliner Liebhaber-Concert sei man mit dem bloßen Vergnügen an der Musik zufrieden.) Was den Unternehmer des „Liebhaber-Concertes“, Philipp Jac. Martin, betrifft (nicht zu verwechseln mit Vincenz Martin, dem Componisten der Cosa cara), so vermögen wir ihm „zu einem Platz im Tonkünstler-Lexikon“ eben so wenig zu verhelfen als Jahn („Mozart“ 3., S. 200). Allen-

falls können wir der Notiz des Letzteren beifügen, daß Martin weniger ein „Künstler“ als ein „Traiteur“ (Restaurant) und Veranstalter öffentlicher Lustbarkeiten war [1]). Das Liebhaber-Concert in der Mehlgrube muß sehr bald eingegangen sein. Die sechs Abonnements-Concerte, welche im Jahre 1785 Mozart in demselben Locale gab, waren keine Fortsetzung jenes Liebhaber-Concertes, sondern selbstständige Productionen Mozart's, des Tonkünstlers und Klavier-Virtuosen, bei welchem überdies das Orchester — nach dem Zeugnisse Gyrowetz' [2]) — nicht von Dilettanten versehen wurde.

Eine Sommerausgabe dieser Mehlgruben-Concerte oder Uebersetzung derselben ins Grüne, waren die Morgen-Concerte im Augarten. Sie waren eine Unternehmung des erwähnten Ph. Martin, dem sich zu diesem Zwecke Mozart anschloß. Am 18. Mai 1782 schreibt Mozart an seinen Vater: „Nun wird in diesem Sommer im Augarten alle Tage Musik sein. Ein gewisser Martin hat diesen Winter ein Dilettanten-Concert errichtet, welches alle Freitag in der Mehlgrube ist aufgeführt worden. Sie wissen wohl, daß es hier eine Menge Dilettanten gibt, und zwar sehr gute, nur ist es noch immer nicht recht in Ordnung gegangen. Dieser Martin hat nun durch ein Decret vom Kaiser die Erlaubniß erhalten, zwölf Concerte im Augarten zu geben und vier große Nachtmusiquen auf den schönsten Plätzen der Stadt. Das Abonnement für den ganzen Sommer ist zwei Ducaten. Nun können sie sich leicht denken, daß wir genug Subscribenten bekommen werden, um so mehr, als ich mich darum annehme und damit assozirt bin. Baron van Switen und die Gräfin Thun nehmen sich sehr darum an. Das Orchester ist von lauter Dilettanten, die Fagottisten, die Trompeter und Paucker ausgenommen.“ Eine ganz eigenthümliche Physiognomie hatten diese Augarten-Concerte schon durch ihre malerische, frühlingsgrüne Umgebung. Es waren Concerte mitten im Garten, zwar nicht unter freiem Himmel, aber in dem geräumigen Saal des recht stattlichen mittleren Gartengebäudes. Kaiser Josef II.

[1]) Wir finden im Intelligenzblatt der „Wiener Zeitung“ vom 9. Juli 1783 eine Annonce dieses Martin, worin er zu einem öffentlichen Ball im Augarten einladet, und zwar blos nur für Personen von Distinction, weil diese ihn zu unterstützen auch versprochen haben, sobald er aufhört Billets beim Eintritt zu verkaufen. Derlei Martin'sche Anzeigen wiederholen sich, eine musikalische Thätigkeit geht aus keiner derselben hervor.

[2]) Gyrowetz erzählt in seiner Selbstbiographie (S. 10), daß er sein erstes öffentliches Debüt als Componist durch Mozart's Protection in einem der sechs Concerte gemacht, welche dieser damals im Saal zur Mehlgrube gab. Eine Sinfonie von Gyrowetz wurde durch das vollständige Theater-Orchester ausgeführt und fand allgemeinen Beifall. „Mozart nahm mit seiner angebornen Herzensgüte den jungen Künstler bei der Hand und stellte ihn als Autor der Sinfonie dem Publicum vor.“ Gyrowetz gibt den Donnerstag als den regelmäßigen Tag dieser Concerte an; sein Gedächtniß trügt ihn hierin; die Concerte fanden stets am Freitag, als dem theaterfreien Abend, statt, wie auch ein Brief Leopold Mozart's an seine Tochter (Jahn III. p. 207) bestätigt.

hatte den Augarten, den ein gleichzeitiger Chronist als den „Tuilerien-Garten Wiens“ preist, am 30. April 1775 dem Publicum geöffnet[1]). Sechs Jahre später gaben Mozart und Martin in diesem Nachtigallen-Park ihr erstes Abonnements-Concert (26. Mai 1781). Es wurde darin eine Sinfonie von Mozart und eine von van Switen gegeben. Ein Knabe, Namens Türk, producirte sich mit einem Violin-Concert, eine Dilettantin, Fräulein Berger, sang und Fräul. v. Auernhammer spielte mit Mozart dessen Duett-Concert in Es. „Dies erste Concert fiel gut aus, Erzherzog Maximilian, die Gräfin Thun, Wallenstein, Baron van Switen und viele andere Liebhaber waren zugegen.“ Nach Jahn's Vermuthung dürften die Concerte doch nicht so glänzend ausgefallen sein, als man anfangs hoffte, wenigstens ist von einer weiteren Betheiligung Mozart's in den folgenden Jahren nirgends die Rede[2]).

Die Augarten-Concerte selbst wurden fortgesetzt. „Eine Anzahl junger Dilettanten schoß die nöthige Geldsumme dazu her, der Vice-Präsident v. Keeß lieferte Musikalien und Instrumente dazu, und jeder Einheimische und Fremde von einigem Ansehen hatte freien Zutritt. Unter Keeß' Oberleitung standen die Dilettanten-Musiken im Augarten (zwölf in jedem Sommer) in so hohem Ansehen, daß selbst Damen vom höchsten Adel sich dabei hören ließen. Das Auditorium — es hatte nicht Jedermann Zulaß — war sehr „brillant“. Anfangs der neunziger Jahre übernahm der Violinspieler Rudolf die Direction. „Es ging zwar noch immer gut, aber nicht mehr so glänzend. Der Adel zog sich zurück, indem im Grunde der größte Theil desselben dem Kaiser Josef zu Gefallen hinausgegangen war.“ Nach Rudolf übernahm Schuppanzigh die Direction[3]) und — so berichtet unser Gewährsmann in der „Leipz. Allg. Musik-Ztg.“ vom Jahre 1800 — „jenes aufmunternde Auditorium ist ganz weg. Kein Liebhaber von wahrer Bedeutung mag sich mehr hören lassen, selbst die Musiker spielen nur sehr selten Concerts, überhaupt ist das Feuer für dies Institut ganz erloschen. Da der Zweck des Unternehmers nicht sowohl mehr Liebe zur Kunst, als vielmehr sein Nutzen ist, so ist es bei dem geringen Abonnementsgeld gar nicht möglich, etwas namhaftes auf die Musik zu verwenden. Das Auditorium ist zu wenig aufmunternd, zu wenig einladend. Der Saal ist sehr gut, aber das Orchester übel gestellt, gerade in der Mitte, ohne die mindeste Erhöhung. Das

---

[1]) Später wurde über dem Eingang die Tafel mit der Inschrift eingefügt: „Allen Menschen gewidmeter Erlustigungsort von ihrem Schätzer.“ (Hormayr, „Geschichte Wiens“, 2. Abth., 3. Bd., 23. Heft, S. 111.)

[2]) Jahn 3., S. 200.

[3]) Schuppanzigh hatte, dem „Jahrbuch der Tonkunst“ zufolge, schon 1795 begonnen, Morgen-Concerte im Augarten zu dirigiren, als noch Rudolf „der beständige Directeur“ dieser Morgen-Musiken war. Später führte er die Unternehmung dieser Morgen-Concerte allein, welche an Donnerstagen früh um halb 8 Uhr, mitunter auch schon, wie die Annoncen in der „Wiener Zeitung“ von 1802 und 1803 darthun, um 7 Uhr früh stattfanden.

größte Verdienst des Herrn Schuppanzigh ist wohl sein kühnes Spiel. Doch können wir dem ziemlich verbreiteten Ruf, er sei ein großer Director, nicht beistimmen" [1]).

Unzweifelhaft hat Schuppanzigh seinen Künstlerruf hauptsächlich als Quartett-Spieler begründet und in dieser Eigenschaft (wesentlich gehoben durch seine Verbindung mit Beethoven) den großen und dankenswerthen Einfluß auf das Wiener Musikleben gewonnen, den die Geschichte ihm zuerkennen muß. Indessen hat er auch in seinen Augarten-Concerten immerhin Verdienstliches geleistet. Wurde diesen Productionen allerdings schon in den Jahren 1800 bis 1805 ein beständiges Sinken vorgeworfen, so waren sie doch nicht ohne künstlerische Bedeutung sowohl was das Programm als was die mitwirkenden Künstler betrifft. In ersterer Hinsicht machte sich, wie bereits erwähnt, Schuppanzigh's Verdienst um die Vorführung Beethoven's geltend, dessen Ouverturen, erste fünf Sinfonien und Clavier-Concerte (gespielt von Czerny, Stein und Ries) sehr häufig vorkamen. Von Virtuosen machten die für das Wiener Musikleben so wichtig gewordenen Geiger Mayseder, Pechatschek und Linke hier ihr erstes Debut. Außer diesen jungen Künstlern wirkten nicht selten die Pianisten Czerny und Stein, der Flötist Bayr, die Harfenspielerin Müllner u. A. mit. Schuppanzigh selbst, der die Orchesterstücke (mit dem Bogen) dirigirte, trat fast jedesmal auch als Virtuose auf mit Concerten von Viotti, Kreuzer, Rode und dem damals unerläßlichen Polonaisen- und Variationen-Tribut. Er mußte sich mehr oder minder verblümt sagen lassen, das Bravourspiel sei nicht sein Fach [2]). Die Programme waren auf Abwechslung bedacht, brachten aber neben Gesang, Instrumental-Solos und Declamation stets zum Mindesten ein bis zwei größere Orchester-Werke [3]). Der Grund des allmäligen Verfalls dieser Concerte unter Schuppanzigh war ein tieferer oder, wenn man will, ein oberflächlicher. Er lag in dem Schicksal des Augartens, aus der Mode zu kommen, und in dem Schicksal jedes Sommer- oder Garten-Concerts, einen rein künstlerischen Charakter nicht aufrecht halten zu können. Schon nach dem Tode des Kaisers Josef zogen sich die höheren Classen zurück, und bald nach Beginn dieses Jahrhunderts verließ auch das große Publicum immer mehr und mehr den reizenden, aber entlegenen

---

1) „Leipz. Allgem. Musik-Ztg." vom 15. October 1800.

2) So von der „Leipz. Allgem. Musik-Ztg." im October 1800, im October 1804 („Sein Schüler Mayseder dürfte den Meister bald erreichen"), im Mai 1812 ꝛc.

3) Z. B. das Eröffnungs-Concert des zweiten Cyklus im Sommer 1804 brachte die D dur-Sinfonie und das C moll-Concert von Beethoven (letzteres gespielt von F. Ries), die Ouverture zur Zauberflöte und die G moll-Sinfonie von Mozart. Schuppanzigh's Mittags-Concert im Augarten am 6. Mai 1810 brachte drei Beethoven'sche Stücke, eine Arie, Ouverture und Sinfonie. Eines der letzten Programme Schuppanzigh's (1. Mai 1813) lautete: „Beethoven C moll-Sinfonie, Arie von Liverati von Fräuln Hensler, Solo für Violoncell, comp. und vorgetragen von Linke, Declamation von Delle. Adamberger, Marsch von Beethoven."

und von unschönen, ärmlichen Stadttheilen umgebenen Augarten[1]). Dazu kommt, daß die Sommerzeit mit ihrer fortlockenden, zerstreuenden Gewalt für ernsten Musikgenuß nicht gemacht ist; die Morgenstunde ist es eben so wenig; der Garten mit seiner Duft- und Blumenpracht, seinem Gewimmel eleganter Spaziergänger am allerwenigsten. Concerte, die zur Sommerzeit in einem, von der Mode getragenen Belustigungsgarten stattfinden, werden immer den Charakter von etwas Nebensächlichem, Beiläufigem annehmen, ernste Musik kann sich da niemals zum Selbstzweck, zur Hauptsache erheben. War es auch nicht immer so schlimm im Augarten, wie an jenem 1. Mai, wo die Spaziergänger aus den Alleen in den geheizten Gartensaal flüchteten und ein Concert hörten, blos um sich zu erwärmen[2]), so wird man doch häufig auch an den schönsten Sommermorgen die Musik nur gehört haben, um das rein elementarische Vergnügen durch ein ihm homogenes Singen und Klingen beiläufig verstärken zu lassen. Concert-Musik, auch die beste, stand damals überhaupt noch nicht in so hoher Achtung, daß man sie, gleichberechtigt mit der Oper und dem Oratorium, als künstlerischen Selbstzweck von absoluter Bedeutung betrachtet und behandelt hätte. Dies bestätigt auch das Verhalten der Journal- und Reise-Schriftsteller jener Zeit, welche, wenn sie den Glanz des Augartens meist in entzücktem Tone schildern, die Concerte daselbst entweder gar nicht oder nur mit der kurzen allgemeinen Bemerkung erwähnen, daß „des Morgens oft Musik gemacht wird“[3]).

Die Augarten-Concerte mit ihrer Verschmelzung von Kunst- und Naturgenuß, Glanz der Virtuosität und der Toiletten, waren eine Wiener Specialität, deren Ruf sich bald weit verbreitete. Als der Geiger Joseph Böhm aus Wien gemeinschaftlich mit dem Pianisten Peter Pixis auf einer größeren Kunstreise im Juni 1818 Triest berührte, verkündigten die Anschlagzettel: „un Academia

---

[1]) Vetter Eipeldauer klagt schon im Jahre 1794: „Der Augarten, den der Kaiser Josef den Wienern so schön hergestellt hat, ist jetzt wie ausg'storben. Einmal hat's freilich dort gewimmelt von Menschen, aber das is mehr aus Politik g'scheh'n. Zum einzigen Tiné (Diner) ist er ihnen noch gut g'nug. 's Frauenzimmer und d'schöne Welt aber sitzt und treppelt im Prater und bei Lemonadihütten herum, wo der größte Staub ist.“ (Briefe, 5. Heft, Seite 9.)

[2]) Am 1. Mai 1820 gab Herr Pechatschek ein Morgen-Concert im Augarten. Es ist eine uralte Gewohnheit unserer eleganten Welt, sich am Morgen des 1. Mai im Augarten zu versammeln, welcher sonst in den schönsten Tagen unbesucht bleibt. Herr Pechatschek fuhr bei dieser ungünstigen Witterung nicht übel; er bekam volles Haus, denn selbst die Nichtverehrer der Musik strömten haufenweise herein, um sich für drei Gulden wenigstens zu wärmen.“ (Wiener Allgem. Musik-Ztg.“ Mai 1820.)

[3]) So in Pezzl's „Skizze von Wien“ vom Jahre 1786, S. 696, in den „Reisen durch das südliche Deutschland“ von 1789 (1. B., S. 192) u. a. Selbst der Musik-Schriftsteller F. A. Kanne erwähnt in einer langen, unerquicklich witzelnden Schilderung des „1. Mai im Augarten“ (in Hormayr's „Archiv für Geschichte“ vom Jahre 1823, Nr. 51 ff.) blos der Harmoniemusik, welche beim Hof-Traiteur während des Essens spielt.

musicale di mattina che verrà data nella campagna del Sign. Lombardo accanto al così detto Augarten, o giardino Tedesco“. Der Anfang war um 8 Uhr Morgens, eine in Italien gewiß ungewöhnliche Concert-Stunde. In dem Maße, als der Besuch des Augartens außer Mode kam, schwand natürlich auch der Ruf und die Beliebtheit der Schuppanzigh'schen Concerte [1]). Mitunter kam ein angekündigtes Abonnement gar nicht zu Stande. Bis zum Jahre 1810 oder 1812 scheinen diese Abonnements-Concerte einen ziemlich ununterbrochenen Fortgang zu nehmen [2]), dann verlieren wir ihre Spur und begegnen nur das alljährliche Schuppanzigh'sche Morgen-Concert am 1. Mai im Augarten. In dem Decennium 1814 bis 1824 finden sich nur spärlich einzelne Concerte, meist von irgend einem einheimischen Virtuosen, der nach Schuppanzigh's Abgang nach Rußland (1816) die alte Zugkraft des Augartens versuchen wollte. So brachte der Mai 1819 und 1822 je ein Morgen-Concert des Violin-Spielers Clement, 1820 des Geigers Fr. Pechatschek, 1823 endlich des Pianisten und Compositeurs Conradin Kreutzer, sämmtlich schwach besucht.

Während Schuppanzigh's Abwesenheit von Wien veranstaltete im Sommer 1813 der Hof-Traiteur Jahn in Gesellschaft mit dem Orchester-Director des Hof-Operntheaters Wranitzky sechs abonnirte Morgen-Concerte im Augartensaal — die letzten — „mit schwachem Erfolg“, wie die Wiener Musik-Zeitung (Nr. 30) meldet, und „sehr geringfügigen Inhalts“. Gehaltlose Instrumental-Soli hatten zu sehr die Oberhand. Am 21. September 1817 (Mittags) findet sich eine Wohlthätigkeits-Akademie „im neu erbauten Festsaale“ im Augarten verzeichnet, aller Wahrscheinlichkeit nach ein improvisirter großer Bau. Weigl dirigirte, Mayseder, Moscheles, Giuliani, dann mehrere italienische Sänger wirkten mit. Die Akademie wurde daselbst mit verändertem Programm am 12. October wiederholt. Gegen Ende der zwanziger Jahre hören auch die einzelnen Virtuosen-Concerte im Augarten gänzlich auf.

Nur für einen Tag im Jahr erwachte der Augarten wie durch einen Zauber, gleich jener Prinzessin im Märchen, zum Leben, zur alten Pracht und Fülle zurück — das war der erste Mai. Längst waren die schattig grünen Alleen des Augartens das Jahr über von der eleganten Welt verlassen, als noch an dem einen Tag alles im Festkleid hinausströmte. Das alljährliche Morgen-Concert am 1. Mai erhielt sich daher auch, als letztes Zweiglein, am längsten. Noch in den dreißiger und vierziger Jahren hörte man am 1. Mai ein Morgen-Concert, das zwar nicht Beethoven'sche Sinfonien, aber Strauß'sche Walzer und Märsche

---

[1]) Die auf allen Kreisen lastenden Nachwirkungen der französischen Occupation vereitelten im Jahre 1806 das Zustandekommen der Augarten-Concerte. (Schindler's „Beethoven“, 1., Seite 139.)

[2]) Unter Schuppanzigh betrug das Abonnement für fünf Concerte 5 fl., dafür wurden zwei Billete verabfolgt. Wenn Zuspruch zu hoffen war, annoncirte Schuppanzigh im August ein zweites Abonnement. (Leipz. Musik-Ztg. von 1805.)

brachte. Die Strauß'sche Capelle erschien als moderne und der Umgebung wohl entsprechende Transformation der Concerte Schuppanzighs. Am 1. Mai war die Tagesordnung des richtigen Wieners vom Morgen bis zum Abend auf das strengste vorgezeichnet. Zeitlich früh mußte er in den Prater, das Wettrennen der herrschaftlichen Laufer zu sehen. Hierauf hatte man Toilette zu machen und sich in neuen eleganten Frühlingskleidern unfehlbar in den Augarten zu begeben, wo promenirt und Musik gehört wurde [1]). Der Nachmittag brachte die weltberühmte Praterfahrt und der Abend die italienische Oper. Gegen die Barbarei des „Schnelllaufens", das jedesmal rasch oder langsam Menschenopfer kostete (von Carl VI. nebst anderen spanischen Gebräuchen in Wien eingeführt), hatten sich allmälig ernste Stimmen erhoben, für solche Stimmen brachte aber erst das Jahr 1848 die geeignete ausreichende Acustik. Das Wettlaufen der herrschaftlichen Laufer am 1. Mai 1847 war das letzte, das in Wien statt fand und die Morgenmusik im Augarten am selben Tage die letzte, die in dem „allen Menschen gewidmeten Erlustigungsort" erklang. —

Eine dritte kurze, aber schöne Blüthe des Dilettantismus war (1807) das sogenannte adelige Liebhaber-Concert oder Cavalier-Concert, dessen officieller Titel bescheidener und zutreffender „die Gesellschaft der Liebhaber-Concerte" hieß. Es war nach langem Brachliegen der erste Versuch sich zu sammeln und mit würdigen Aufführungen an die frische Luft der Publicität hinauszutreten. Man hatte nicht vergessen, was der hohe Adel zu Ende des vorigen Jahrhunderts und zuletzt noch 1801 („Jahreszeiten") für die große Musik geleistet hatte. War nun auch der Adel als solcher nicht mehr zu einer regelmäßigen Fortsetzung dieser Productionen geneigt, so fühlten doch einige seiner vornehmsten Glieder die sanfte Gewalt des „Noblesse oblige". An diese wendete sich die gebildetste und angesehenste Schicht des bürgerlichen Dilettantismus, mit der Bitte, an der Gründung eines „Liebhaber-Concertes" Theil zu nehmen und vor allem das junge Institut ihrer Protection zu versichern. Mit dieser „Protection" bezweckte man vor allem, den Liebhaber-Concerten den Besuch des hohen Adels zuzuwenden und sich so von vornherein der Gefahr pecuniärer Verluste und dem Verdacht uneleganter Formen zu entziehen. Die als unentbehrlich erachtete Schirmherrschaft zweier Fürsten ist noch ein patriarchalischer Zug. Er verschaffte dem Unternehmen die noch stärkere Protection der Mode und den schmeichelhaften Beinamen eines

[1]) Die sociale Bedeutung, welche diese Maipromenade für das Wiener Leben erlangt hatte, spiegelt sich in einem einactigen Lustspiele, betitelt: „Das Augarten-Concert", welches zum ersten Male am 21. Juni 1806 im Theater an der Wien gegeben wurde. Heldin des Stückes ist die vergnügungssüchtige Gattin eines fleißigen Buchhalters, welche das letzte ihrem Kinde zugesicherte Restchen Vermögen angreifen will, um am 1. Mai in theurem Putz das Augarten-Concert besuchen zu können. (Wiener Theaterztg. v. J. 1806, Nr. 2.)

„adeligen“ Liebhaber-Concerts. Ueber den ersten Anfang derselben belehrt uns ein stark vergilbtes gedrucktes Circular im Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde“. Es trägt zwar kein Datum, aber der Umstand, daß dem deutschen Text die französische Uebersetzung rechts gegenübersteht, belehrt uns sofort, daß das Blatt nach dem 13. November 1805 erschienen ist. An diesem Tage waren die Franzosen in Wien eingerückt; Theater- und Concertzettel wie die meisten sonstigen Publicationen geschehen bis ins folgende Jahr hinüber in beiden Sprachen, des Siegers und des Besiegten. Das Circular ist unterzeichnet „Für die Oberdirection Freiherr v. Neuwirth“; ein in der Musikwelt Wiens weder früher noch später auftauchender Name, der übrigens zu seiner künstlerischen Legitimation auf mehrere in seiner Wohnung arrangirte und beifällig aufgenommene Privat-Concerte hinweist. Dieser Baron Neuwirth proponirt die Gründung einer Concert-Anstalt, welche „allen Künstlern Gelegenheit geben soll, ihre Talente vor einer zahlreichen und sehr gewählten Gesellschaft glänzen zu lassen.“ „Aufgefordert durch den Wunsch mehrerer Musikliebhaber und geehrt durch den Schutz Ihrer Durchlauchten der Fürsten Lobkowitz und Trauttmannsdorf“ ladet er alle Musikliebhaber zur Subscription auf 16 Concerte ein, die vom 1. December an jeden Sonntag von 12 bis 2 Uhr im großen Universitätssaal stattfinden sollen. Die Direction des Orchesters ist den Capellmeistern Gyrowetz und Wranitzky übertragen, die Hauptleitung des Unternehmens behält Baron Neuwirth sich allein vor. Das Orchester wird aus 50 bis 60 der vorzüglichsten Künstler bestehen. Der Subscriptionsbetrag für die 16 Concerte (25 fl. in Einlösungsscheinen) soll zurückgestellt werden, falls die Zahl der Abonnenten nicht hinreicht, die Unkosten der Unternehmung zu decken. Das Geld scheint in der That zurückgestellt worden zu sein, denn es findet sich keine Spur, daß diese Concerte wirklich im Winter 1805 bis 1806 stattgefunden hätten. Sehr wahrscheinlich hat jene trostlose „Zeit der Noth“ wenig Leute in der rechten Concertstimmung vorgefunden. Erst im November 1807 sehen wir die Ideen des Barons Neuwirth von einem Anderen, dem Bankier v. Herring aufgenommen und wirklich durchgeführt [1]). Herring,

[1]) Als Vorgänger und Vorbereiter zu dem adeligen Liebhaber-Concert können die Privat-Concerte angesehen werden, die in den Jahren 1803 bis 1807 der Bankier v. Würth in seiner Wohnung gab. Es waren stattliche Aufführungen mit Orchester, gediegensten Inhalts, und dürften wohl, wären sie öffentlich gewesen und nicht rein häusliche Matinéen, an der Seite des Herring'schen „Liebhaber-Concertes“ genannt werden. Würth's Musiken bildeten genau das Verbindungsglied zwischen den Aufführungen van Swietens, welche mit dem Jahre 1801 erloschen und dem Herring'schen „Liebhaber-Concert“, welches im Jahre 1807 begann. Die Concerte bei Würth fanden an Sonntag-Vormittagen vor einer sehr gewählten (geladenen) Gesellschaft statt. Dirigent war in der Regel Clement, die Spieler fast durchaus Dilettanten. Doch ließen sich die berühmtesten Virtuosen gern in dem gastfreundlichen Hause hören, so z. B. im Jahre 1804 Kalkbrenner, Thieriot, Metzger, Flut 2c., von Wiener Pianisten waren Ferd. Ries, Frl. v. Kurzböck u. A. thätig. Im Februar 1804 dirigirte Beethoven

ein sehr guter Violinspieler, der manches Concert in seinem eigenen Hause veranstaltet und dirigirt hatte, war der Hauptbegründer dieser neuen „Liebhaber-Concerte", welche im November 1807 in der prosaischen „Mehlgrube" begannen, aber noch im selben Jahre den großen Saal der Universität bezogen. Sie waren zahlreich und von der gewähltesten Gesellschaft Wiens besucht, was zum großen Theil gewiß dem erwähnten Schutze des kaiserlichen Obersthofmeisters Fürsten Trauttmannsdorff zu danken war, welchem sich der kunstsinnige Graf Moriz Dietrichstein thätig beigesellte[1]). Die Eintrittskarten wurden, wie die „Vaterländ. Blätter" von 1808 berichten „mit strenger Wahl vertheilt". Man gab sie nur an „den hiesigen Adel, angesehene Fremde und die vorzüglichsten Personen des Mittelstandes," und auch unter diesen Classen wurden besonders Musikkenner und Liebhaber vorgezogen. Die Musik wurde fast durchgängig von Dilettanten — mitunter auch adeligen — ausgeführt und von Herring dirigirt[2]). Letzterer, der uns als ein etwas eigensinniger und unverträglicher Mann geschildert wird[3]), legte in Folge einiger Mißhelligkeiten noch im selben Jahre die Direction nieder, welche der Violinspieler und Orchester-Director des Wiedner Theaters Clement nach ihm übernahm. Letzteren denken wir uns nicht ohne alles Verdienst darum, daß Beethoven, den er enthusiastisch verehrte und der Clement's Talent oft erprobt hatte, in nähere Beziehung zu dem Liebhaber-Concert trat. Im December 1807 dirigirte Beethoven daselbst seine „Coriolan"-Ouverture, und „Eroica", im Jänner 1808 seine B dur-Sinfonie, welche (zuvor im Theater nicht allzu warm aufgenommen) hier gleich sehr gefiel[4]).

Das „adelige Liebhaber-Concert" stand rasch im schönsten Flor. Alles wirkte spielend oder hörend mit Lust und Liebe mit[5]). Leider sollte diese rasch entwickelte Kunstblüthe von kurzer Dauer sein. Die Kriegsstürme, welche 1805 zuerst den Beginn der Unternehmung verzögert, beschleunigten (1809) das Ende

bei Würth seine „Eroica", eine ganz neue Sinfonie, eigentlich „eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie", wie der Correspondent der „Leip. Musikztg." sagt. Dies einzige Factum — und es blieb weitaus nicht das einzige — kennzeichnet die künstlerische Bedeutung dieser Würth'schen Concerte.

1) Bei Griesinger, Dies und in öffentlichen Blättern finden wir als officielle Beschützer nur Trauttmannsdorff genannt, nicht auch Lobkowitz.

2) Mündliche Mittheilung Dr. L. Sonnleithner's.

3) Im ersten Concert gab man Beethoven's zweite Sinfonie, die Ouverture zu „Figaro" von Mozart und zu „Iphigenie" von Gluck. Frl. Spielmann trug ein Clavier-Concert von Krommer vor. Im folgenden excellirte Baron Cerrini mit einem Violin-Concert von Rode. (Leipziger Allg. Musikztg. 10. Bd., Nr. 9 und 15.)

4) Leipz. Allg. Musikztg. von 1808.

5) Nach einer mündlichen Mittheilung des Herrn Grafen M. Dietrichstein war der später als Componist des „Nachtlagers" berühmt gewordene junge Pianist Conradin Kreutzer dem „Liebhaber-Concert" von besonderem Nutzen. Er füllte mit Claviervorträgen viele oft plötzlich entstandene Lücken aus; auf ihn konnte man stets mit Sicherheit zählen.

derselben. Die Aufführung der „Schöpfung" von Haydn am 27. Mai 1808 war das letzte Lebenszeichen des Dilettanten-Concerts. In keinem Falle war es möglich, rühmlicher zu schließen. Es war jene denkwürdige Aufführung, bei der Haydn persönlich erschien, zum letzten Mal öffentlich erschien, und einen Triumph erlebte, der jeden Anwesenden bis ins Herz erschüttert hat [1]).

---

[1]) Haydn's Freund und Biograph Albert Dies erzählt, wie folgt:

„Der 27. März 1808 war einer der größesten Ehrentage, die Haydn bis jetzt erlebte. Der Greis liebte von jeher sein Vaterland und er setzte einen unaussprechlichen Werth auf die im Vaterland genossene Ehre.

Die Gesellschaft des Liebhaber-Concertes gab unter dem Schutze des Obersthofmeisters Fürsten v. Trautmannsdorff am 27. März das diesjährige letzte Concert im Universitätssaale und glaubte es mit Haydn's „Schöpfung" am würdigsten zu beschließen. Carpani hatte eine meisterhafte italienische Uebersetzung des Textes geliefert. Haydn war zu dem Feste, wo er die erste Person sein sollte, förmlich eingeladen, und seine Gesundheit sowohl als das heitere Wetter erlaubten ihm glücklicher Weise bei der Aufführung erscheinen zu können. Der Fürst Eßterhazy war an dem Tage bei Hof, schickte aber einen Wagen vor Haydn's Wohnung, in welchem Haydn langsam nach dem Saale hinfuhr. Hier wurde er schon bei dem Aussteigen von hohen Personen des Adels empfangen. Das Gedränge war sehr groß, so daß Militärwache für die Ordnung Sorge tragen mußte. Haydn wurde nun, auf einem Armstuhle sitzend, hoch emporgehoben, getragen und bei dem Eintritt in den Saal unter dem Schalle der Trompeten und Pauken von der zahlreichen Versammlung empfangen, und mit dem freudigen Rufe: „Es lebe Haydn!" begrüßt. Er mußte neben der Fürstin Eßterhazy Platz nehmen. Auf der anderen Seite saß das Fräulein von Kurzbeck neben ihm. Der höchste, sowohl fremde als hiesige Adel hatte seine Sitze in Haydn's Nähe gewählt. Man war sehr besorgt, der schwache Greis möchte sich erkälten, er wurde daher gezwungen, den Hut aufzubehalten. Der französische Botschafter Graf Andreossy schien mit Vergnügen zu bemerken, daß Haydn die ihm von dem Concert des Amateurs zu Paris verehrte goldene Medaille, die er sich durch die Schöpfung erwarb, an einer Schleife im Knopfloche trug, und sagte zu ihm: „Nicht allein diese Medaille. Sie müssen alle Medaillen, die in ganz Frankreich ausgetheilt werden, empfangen."

Haydn glaubte ein wenig Zugluft zu verspüren, welches die ihm nahesitzenden Personen bemerkten. Die Fürstin Eßterhazy nahm ihren Shawl und umhing ihn damit. Mehrere Damen folgten diesem Beispiele und Haydn war in wenigen Augenblicken mit lauter Shawls bedeckt.

Die Feier dieses Festes war von dem Herrn v. Collin in deutscher und von Carpani in italienischer Sprache besungen worden. Die Gesänge beider Dichter wurden dem gerührten Greise von der Freiin von Spielmann und dem Fräulein Kurzbeck überreicht. Er konnte länger seiner Empfindung nicht gebieten, das gepreßte Herz suchte und fand Linderung im Ausbruch der Thränen. Er mußte eine Stärkung von Wein nehmen, um die ermatteten Lebensgeister zu erhöhen. Haydn blieb dessenungeachtet in einer so wehmüthigen Stimmung, daß er sich zu Ende der ersten Abtheilung wegbegeben mußte. Sein Abschied überwältigte ihn vollends; er hatte kaum Worte und konnte den herzlichsten Dank und die feurigsten Wünsche für das Wohl der Versammlung, der Virtuosen und der Kunst über-

Im Jahre 1809 verdunkelte sich der Himmel abermals und noch drohender, der Feind rückte zum zweiten Male in Oesterreichs Hauptstadt ein. Das nahende Waffengeklirr scheuchte wahrscheinlich die Mitglieder des „Liebhaber-Concerts“ auseinander. Sie haben sich nicht wieder versammelt. Das Wiener Publicum blickte den Productionen im Universitätssaal mit großem Bedauern nach und die Zeitungen beklagten deren Verstummen als eine empfindliche Lücke.

Mit jenem letzten „Liebhaber-Concert“ im Universitätssaal (27. März 1808) stockt die öffentliche Betheiligung des Dilettantismus in Wien. Es ist, als wäre dieser mit seinem Herrn und Meister, Joseph Haydn, aus dem Leben geschieden. Aus dem öffentlichen wenigstens; die Dilettanten Wiens zogen sich für lange Zeit gänzlich an den häuslichen Herd zurück, sich in kleinste Kreise zersplitternd, die in ihrer Heimlichkeit segensreich für die Kunstbildung jedes Einzelnen wirkten, für die Gesammtheit aber nicht vorhanden waren. Von Haydn's letztem Concertbesuch (1808) bis zur vollständigen Organisation der „Gesellschaft der Musikfreunde“ (1815) hatte Wien kein öffentliches Dilettanten-Concert. Erst die großartige Aufführung des „Timotheus“ in der Winterreitschule im Jahre 1812 gab — eine rettende That — das Signal zur Gründung jener Gesellschaft und zu einer neuen Entwicklungsphase unseres Concertlebens: jener des organisirten Dilettantismus.

---

haupt nur mit abgebrochenen schwachen Worten und Segnungen ausdrücken. In jedem Gesichte las man tiefe Rührung und bethränte Augen begleiteten ihn, wie er weggetragen wurde, bis an den Wagen.“ (Biographische Nachrichten S. 162.)

Fünftes Capitel.

Reisende Künstler, Concert-Einrichtungen und Musik-Handel im vorigen Jahrhundert.

Die Stellung der Virtuosen im vorigen Jahrhundert hatte in künstlerischer wie in socialer Beziehung vieles Eigenthümliche und von den gegenwärtigen Zuständen sehr Verschiedene.

Der wichtigste Unterschied ist, daß die reisenden Virtuosen von ehedem keine organisirte Oeffentlichkeit, kein Publicum in unserem Sinne vorfanden, welches für die Instrumental-Musik ein tieferes Interesse gehegt und in klingender Münze bethätigt hätte. Bevor die flügge gewordene Virtuosität ein förmliches Asyl in dem modernen Concert-Wesen gefunden hatte, suchte sie an manchen Stätten sich geltend zu machen, die ihr nicht gebührten, z. B. in der Kirche. Hauptsächlich in Italien, aber keineswegs nur dort allein, waren Concert-Stücke für Virtuosen und Bravour-Sänger in der Kirche üblich; sie wurden ohne alle Rücksicht auf kirchlichen Charakter gewählt und gewöhnlich am Schluß des Gottesdienstes gespielt. Burney erwähnt öfter solcher Concerte bei der Kirchen-Musik. Wir erinnern an die Erzählungen Ditersdorfs von seiner Production beim Kirchenfeste in Bologna, an jene des Flötisten Joh. Stefan Kleinknecht von seinem Concert in der Maltheserkirche in Prag, wo er „in der Frohnleichnamswoche vor einer erstaunlichen Menge Volks Ruhm und Beifall erwarb“ ꝛc. [1]). Ein nach unseren Begriffen unpassender Platz für Virtuosen-Kunststücke waren auch die Pausen zwischen den Abtheilungen eines Oratoriums. Diese Sitte, von der bei Gelegenheit der Wiener Tonkünstler-Societät eingehender die Rede war und welche ziemlich allgemein bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts reichte, entsprang gleichfalls dem Bestreben des noch nicht souveränen Virtuosenthums, sich um jeden Preis irgendwo Platz zu machen.

---

1) Cramer's Magazin von 1783, p. 772.

Der Mangel an einem „großen Publicum", auf welches der Künstler zählen und das hinreichen konnte, seine Leistungen zu lohnen, fiel natürlich scharf zusammen mit der ungemeinen Wichtigkeit der Höfe und der Aristokratie für den Virtuosen. Es lag im Charakter jener patriarchalischen Zeit der Musik, daß die Fürsten und Edelleute für die Tonkünstler sorgen mußten; waren letztere doch vornehmlich für das Amusement der ersteren vorhanden. Dieser feudale Kunstzustand hielt nicht nur die bei einem Magnaten engagirten Musiker und Componisten, sondern auch die „reisenden Künstler" in einem gewissen unterthänigen Lehensverband mit den Großen. Wenn ein Virtuose sich auf die Reise machte, so strebte er vor allem darnach, sich bei den Höfen produciren zu dürfen; nur von da erwartete er Ehre und Geld. Hatte er dies Glück erreicht, so verließ er häufig die Stadt, ohne weiter an ein öffentliches Concert zu denken. Verfolgen wir z. B. die ersten Kunstreisen Mozart's, so sehen wir, wie er, oder vielmehr sein weltkundiger Vater, überall ambitionirt, vor „Serenissimo" spielen zu dürfen [1]). War Serenissimus glücklich ausgenützt oder nicht zugänglich, so lenkte der Virtuose seine Blicke auf die Aristokratie. Es galt für ehrenvoller und einträglicher, mit seiner Kunst dem Grafen N. oder der Fürstin N. N. „aufzuwarten", als seinen Erfolg von der freien Theilnahme der Bevölkerung abhängig zu machen. So thöricht es wäre, derlei in der Zeit begründete Verhältnisse den Künstlern zum Vorwurf zu machen, so schwer wird es uns doch heutzutage, jenes unterthänige Umhermusiciren von einem unangenehm bettelhaften Beigeschmack zu trennen. Man erinnere sich nur der Reise-Erzählungen Fr. Reichardt's, Gyrowetz', Dittersdorf's u. A. Noch L. Spohr petitionirte auf seinen ersten Kunstreisen immer zuerst um die Erlaubniß, bei Hof spielen zu dürfen.

Später noch, als die musikalische Glorie und Freigebigkeit der Fürstenhöfe und Grafenpaläste stark abgenommen und die Instrumental-Musik in den Haus-Concerten des gebildeten Mittelstandes ein Asyl gefunden hatte, war es die Unterstützung einzelner reicher Privatleute, an welche der Virtuos sich zunächst wandte. Wir meinen die Sitte des Subscribirens und Billet-Abnehmens aus Gefälligkeit. Kam der reisende Künstler in eine große Stadt, so ließ er sich zuerst in den Häusern der wohlhabensten Musikliebhaber aufführen, spielte z. B. — um Wiener Namen zu nennen — heute beim Banquier Würth, morgen bei Professor Zizius, übermorgen bei Herrn v. Henikstein u. s. f. Diese Gratis-Productionen waren der Fels, auf den er dann seine eigene Kirche baute, d. h. sein öffentliches Concert gab, zu welchem Banquier Würth 20, Professor

[1]) So spielte der junge Mozart auf seiner Kunstreise im Jahre 1763 in Schwetzingen, Ludwigsburg, Nymphenburg (nicht in München!), Coblenz und wo sonst ein großer oder kleinerer Regent Hofstaat hielt. Auch die Reise nach Paris war vornehmlich auf den französischen Hof gemünzt. (Vgl. Jahn I., S. 42 ff.)

Zizius 15 und Herr v. Henikstein 30 Billete nehmen und bei seinen Bekannten anbringen mußte[1]). So schätzbare Musikfreunde hatte in wünschenswerther Anzahl freilich nur eine Großstadt aufzuweisen, und nicht überall gab es einen van Swieten, der zu Dittersdorf's Akademie im Augarten (1786) 100 Billete nahm.

In mittleren und kleinen Städten trat das „Liebhaber-Concert" des Orts als idealer Repräsentant sämmtlicher musikliebender Familien an die Stelle jener Privatiers[2]).

Mit der Gründung stabiler Dilettanten-Concerte in Deutschland hatte sich ein tieferes Interesse an Instrumental-Musik, also auch an Virtuosen-Leistungen, entfaltet, und die Anfänge eines Publicums begannen sich zu kristallisiren. Das Liebhaber-Concert einer Stadt bildete eine Art natürlichen Consulates, bei welchem die reisenden Virtuosen sich meldeten und von dem sie musikalische Hilfeleistung hoffen durften[3]). Die Sitte war, daß der Fremde zuerst in dem Dilettanten-Concert — gratis oder gegen ein sehr geringes Honorar — sich produciren mußte. Dafür stellten ihm dann für sein eigenes Concert die Dilettanten ihren Saal und ihr Orchester (d. h. sich selbst) zur Verfügung. Beides war dem fahrenden Schüler Apollo's in den meisten Fällen unentbehrlich. Denn einen eigenen Concertsaal fand man (mit Ausnahme der größten Städte) eben so wenig als ein zweites ausreichendes Orchester, und ohne Orchester zu concertiren war ehedem und bis in die dreißiger Jahre ein ganz unzulässiger, unerhörter Gedanke.

---

[1]) Quanz, der berühmte Flötenspieler, erzählt in seiner Selbstbiographie, Händel habe ihm gerathen in England zu bleiben, und Lady Pembrock habe, um ihm noch mehr Lust zu machen, ein Benefiz für ihn veranstalten wollen. Dazu macht Quanz folgende erklärende Bemerkung: „Ein Benefiz in England ist ein öffentliches Concert, welches gemeiniglich auf Veranstaltung einer Person von vornehmem Stande in einem eigentlich dazu bestimmten Hause einem Virtuosen, der sich darin hören läßt, zum Besten angestellt wird. Der Veranstalter läßt gegen baare Bezahlung Billete zur Erlaubniß des Eintritts austheilen, und seine und des Musikus, der sich hören lassen soll, Freunde bemühen sich um die Wette, deren so viel als möglich unterzubringen. Alles, was einkommt, ist für den, dem zu Gefallen es angestellt wird, dagegen er aber auch die Kosten trägt." (Marpurg's hist. krit. Beiträge. I. Bd. [v. J. 1754] S. 243.)

[2]) In Italien wurden die Concerte (academie) meistens von einer geschlossenen Gesellschaft oder durch ein öffentliches Institut gegeben: es wurde kein Eintrittsgeld für den Abend bezahlt, und der Künstler konnte auf keine Einnahme rechnen, als etwa ein von den Unternehmern ihm gezahltes Honorar, das nicht groß ausfallen konnte. (Jahn I., S. 180, Anmerkung: bei Mozart's italienischer Kunstreise 1770.)

[3]) So rühmt noch Spohr gelegentlich seiner Schweizer Kunstreise (1818): „Diese Musik-Vereine in den Schweizer Städten sind eine große Wohlthat für den reisenden Künstler, denn sie übernehmen sehr willfährig das Arrangement seines Concerts." (Selbstbiographie I., S. 251 ff.)

Sich in diesen zwei wichtigsten Punkten versorgt zu wissen, war der große Vortheil, der dem reisenden Künstler aus seiner Association mit den Dilettanten-Vereinen erwuchs. Die Schattenseite hingegen war jenes musikalische jus primae noctis der „Liebhaber", das für die Casse des zeitweilig Leibeigenen meist betrübende Folgen hatte. Nachdem nämlich die Mitglieder des Liebhaber-Concerts, d. h. sämmtliche Musikfreunde und Musikfreundinnen der Stadt, den Virtuosen in ihrem Abonnements-Concert gratis gehört, gingen sie nicht gern hinein, wenn derselbe sich später für Geld hören ließ. Die älteren Musik-Zeitungen enthalten manchen ergötzlichen Charakter-Zug in dieser Richtung [2]).

Wollte der Virtuose das Dilettanten-Concert umgehen, so mußte er (wo es anging) seine Zuflucht zum Theater nehmen. Wir sehen in größeren Städten zu jener Zeit als häufigste, mitunter regelmäßige Form des Concertirens das Spielen im Theater, zwischen den Acten des Schauspiels; in vielen Provinzial-Städten ist sie es theilweise noch heutzutage. Der Grund dafür liegt einestheils in den zu Gunsten der Theater-Directionen allenthalben bestandenen (oder noch bestehenden) Verbote aller selbstständigen Abend-Concerte, andererseits in dem Mangel eines hinlänglich zahlreichen Publicums. Es währte lange, ehe der Stand des musikliebenden Publicums eine Höhe erreichte, welche Concerte zur Mittagsstunde ermöglicht hat [3]), und noch viel länger währte es, bis das Ver-

---

[1]) Spohr, der seinen Meister Eck 1802 auf Reisen begleitete, erzählt von einem Conflict desselben mit der Dilettanten-Gesellschaft in Riga. Diese wollte ihren Saal und ihr Orchester nur unter der Bedingung hergeben, daß Eck vor seinem „Extra-Concert" in ihrem Abonnements-Concert auftrete. Eck wußte aber, daß dann sein Extra-Concert leer bleiben würde. (Selbstbiogr. I., S. 38.)

[2]) Das Liebhaber-Concert in Stettin (eines der geachtetsten in Deutschland) publicirte im Jahre 1793 folgende Anzeige: „Die Erfahrung, daß reisende Virtuosen fast immer bei ihren hiesigen Concerten Schaden litten (was jedoch unserm Publico nicht ganz zur Last gelegt werden kann, da es oft durch Stümper oder Charlatane hintergangen und mißtrauisch gemacht ist), hat uns zu einer neuen Einrichtung gebracht. Der fremde Virtuose erhält ein douceur von wenigstens 32 bis 34 Thalern. Dabei macht er freilich kein großes Glück, hat aber doch 32 Thaler reinen und sichern Gewinn und nicht die geringsten Kosten und kann auf das beste Accompagnement rechnen, was hier zu haben ist." Doch wird ganz ausgezeichnete Geschicklichkeit erwartet, „weil unser Publicum sein Geld nicht gern unnütz weggibt, und wären's auch nur einige Groschen". Fremde, noch nicht berühmte Künstler mußten sich daher früher vor dem „Musikclub" hören lassen, der über ihre Zulassung ballotirte. (Berliner Allgem. Musik-Ztg. Nr. 51 v. J. 1793.)

[3]) In größeren Provinz-Hauptstädten befremdeten Mittags-Concerte noch um die Mitte der dreißiger Jahre als etwas ganz Neues, und vermochten lange nicht sich einzubürgern. So meldet die „Bohemia" im J. 1834 (Nr. 20) aus Prag: „Die beiden musikalischen Akademien des Conservatoriums der Musik werden nach dem Wunsch vieler Kunstfreunde als Mittags-Unterhaltungen zwischen 12 und 2 Uhr abgehalten werden, wie dies in Wien schon lange eingeführt und auch in Paris und London Gebrauch ist."

bot jeder dem Theater Concurrenz machenden Production fiel und Abend-Concerte allgemein bewilligt wurden. In Wien trat diese liberale Phase erst in Folge des Jahres 1848 ein.

Auch Wien bot im vorigen Jahrhundert dem Virtuosen sehr wenig brauchbare Concert-Localitäten. Einen eigenen, speciell für Musik bestimmten Concertsaal besaß Wien nicht vor dem Jahre 1830 (Musikvereinssaal). Noch zu Anfang dieses Jahrhunderts war das gesuchteste Asyl des Virtuosen das Theater. Das Burgtheater oder Opernhaus an einem theaterfreien („Norma"-) Abend zu erhalten, bildete für jeden Virtuosen ein Gegenstand heißester Sehnsucht. Für alle Norma-Abende waren die Hoftheater in der Regel im voraus zu Wohlthätigkeits-Akademien vergeben, was übrig blieb, war nur durch bedeutende Protection zu erlangen[1]). Selbst im „Theater an der Wien" hatte es Schwierigkeiten, weil an Norma-Tagen die Direction selbst Akademien zu geben pflegte. Später griffen die Virtuosen auch in Wien zu dem Auskunftsmittel, sich in den Zwischen-Acten des Schauspiels zu produciren.

Zu Mozart's Zeit und bis ins 19. Jahrhundert hinein hatte der Virtuose also nur die unangenehme Wahl zwischen dem Local zur „Mehlgrube" oder jenem des Hoftraiteurs Jahn in der Himmelpfortgasse, beides bescheidene Gasthaussäle. Der Universitätssaal (Aula) und die Redoutensäle, zuletzt der landständische Saal kamen für Concert-Zwecke erst später in Gebrauch und waren niemals gegen Bezahlung, sondern nur durch besondere Begünstigung und größtentheils für wohlthätige Zwecke zu erlangen. Noch konnte sich schließlich der Virtuose einer der bestehenden Concert-Gesellschaften anschließen, also der „Tonkünstler-Societät", welche dem Künstler nur moralisch, nicht pecuniär, Vortheil bot, oder dem Dilettanten-Concert in der Mehlgrube und im Augarten. Die Mitwirkung berühmter fremder Künstler in den beiden letztgenannten war sehr selten; wenn sie stattfand, geschah es wahrscheinlich nicht sowohl gegen Honorar, als gegen die Anwartschaft auf freundlichen Billetabsatz für ein eigenes Concert des Virtuosen. „Herr N. N. wird ein Concert zu seinem Vortheil geben" ist der stehende Ausdruck in Annoncen und Zeitungen, ein Beweis, daß lange Zeit hindurch die selbstständigen Virtuosen-Concerte keineswegs häufig waren. Was die Tageszeit betrifft, so wurden in Wien die Virtuosen auf die Mittagsstunden beschränkt, da zur Theaterzeit keine andere Kunstproduction gestattet und die Nachmittagsstunden von 4 bis 6 sich zu diesem Zweck nicht empfahlen. Bis in den Anfang unseres Jahrhunderts war die Stellung der fremden Concertgeber in Wien in der Regel keine beneidenswerthe. So konnte ein Wiener Correspondent der

[1]) „Zufällige Akademien von reisenden Künstlern gibt es verhältnißmäßig wenig, weil die Theater-Direction selten ohne große Verwendung das Theater herleiht, auch ist nicht eben viel dabei zu gewinnen. In der Stadt ist bei Jahn der Ort, wenn die Virtuosen das Theater nicht bekommen." (Wiener Correspondenz in der A. M.-Zeitung von 1800.)

Leipz. Allgem. Musik-Ztg. noch im Jahr 1800 mit Grund klagen: „Man liebt überhaupt hier die Akademien nicht sehr, weil man schon zu oft getäuscht wurde, sowohl von einheimischen als von fremden Speculanten. Man erschwert die Erlaubniß genug, und dann sind noch die Kosten sehr bedeutend.“ Und im Jahre 1803: „Die Künstler haben hier wegen Zeit und Ort einen äußerst bitteren Kampf zu bestehen. Oft hilft ein Theil des kunstliebenden Publicums und das Wohlwollen einiger Fürsten dem Bedrängten durch Subscription aus der Klemme“. Bureaukratische Vexationen traten auch hinzu. So erzählt noch Moscheles aus Anlaß seiner ersten Concerte in Wien: „Lange vor dem Concerttag mußte mit dem Magistrat verhandelt werden; den fünften Theil der Einnahme mußten nach dem Gesetz die Virtuosen abgeben; doch Suppliken und Protectionen machten die Sache milder, man feilschte lange mit dem Magistrat. Dann kam die Censur des Concert-Zettels, insbesondere der Gesangs-Texte u. s. w.“ [1])

Zu Ende des vorigen Jahrhunderts war in Wien der gewöhnliche Concert-Eintrittspreis zwei Gulden; besonders berühmte oder anspruchsvolle reisende Künstler verlangten einen Dukaten (z. B. die Sängerin Plomer, der Pianist Steibelt u. A.). Auf manchen Concert-Zetteln finden wir den echt patriarchalischen Beisatz: „Der Eintritt für den hohen Adel wird desselben Großmuth überlassen.“ Bei Subscriptionen verstand sich dieser unterthänige Wink wohl von selbst.

Die älteren Musikzeitungen nöthigen fast zu der Annahme, daß im vorigen Jahrhundert die Virtuosen im Allgemeinen nicht beliebt waren. Es wird von den „reisenden Künstlern“ gewöhnlich in einem Ton von Geringschätzung gesprochen, der wie ein Nachhall aus der Zeit der Jongleurs und fahrenden Spielleute klingt. Es hatte einigen Grund, und zwar künstlerischen wie moralischen. Fürs Erste gab es bis gegen den Ausgang des 18. Jahrhunderts wirklich nur wenige ganz ausgezeichnete Virtuosen, und diese fühlten bei der großen Schwierigkeit des Reisens sich selten versucht, andere als die größten, reichsten Städte aufzusuchen. Die große Mehrzahl bestand aus mittelmäßigen, manchmal sogar stümperhaften Spielern, welche auf die Neugierde des Publicums zu einer Zeit noch speculiren konnten, wo der Verkehr und das Zeitungswesen in der Kindheit lagen. Von zwei oder drei solchen falschen Prinzen getäuscht, wurden die Bürger unseres soliden Deutschlands alsbald sehr mißtrauisch gegen alle nachfolgenden.

Forkel, der im Allgemeinen den Concerten eine große künstlerische Cultur-Mission zugesteht, nimmt nur jene der „reisenden Musiker“ aus und definirt sie als Productionen, „die blos zum Gelderwerb gegeben werden“. „Hier ist der Künstler wie ein Kaufmann zu betrachten, der solche Waaren zeigt, wonach am

---

[1]) Handschriftliche Skizze einer Autobiographie von Moscheles.

meisten gefragt wird. Ehedem, da diese Concerte nur von wirklich geschickten Musikern gegeben wurden, waren sie ein bequemes Mittel, die Musikfreunde mit dem verschiedenen Geschmack und Vortrag aus mehreren Gegenden bekannt zu machen; jetzt aber, da jeder Stümper und sogar Kinder sich ihrer als Mittel bedienen, in der halben Welt gleichsam hausiren zu gehen, ist ihnen auch dieser Werth benommen." [1])

Noch weit derber drückt sich ein „Musikalische Zugvögel" überschriebener Aufsatz der Berliner Musikal. Zeitung vom Jahre 1793 aus, dem wir folgende Probe entnehmen: „Musikalische Zugvögel, zu sagen herumstreifende virtuosirende Geiger und Pfeifer, bekommt man im heil. römischen Reich fast aller Orten zu sehen. Es ist, als wenn die Charlatans von Norden und Süden sich das Wort gegeben hätten, die ehrlichen deutschen Pfahlbürger zum Besten zu haben und sich von ihnen für Narrenspossen, die sie für unerhörte Kunststücke ausgeben, bezahlen zu lassen. Selten ist unter solchen Reisenden ein wahrer Künstler, weit häufiger kommen die Sudler und Marktschreier daher, die wahrlich, statt daß sie mit rothen Hosen und abgesilberten seidenen Westen vor den Pulten im Ausland manövrirten, besser thäten, sie blieben zu Hause und pflanzten Kohl und Rüben."

Ueberdies genoßen die reisenden Künstler in sittlicher Hinsicht nicht den besten Ruf. Auch hierin vermittelten sie noch einen letzten schwachen Zusammenhang mit den fahrenden Spielleuten des Mittelalters, welche das Gesetz für unehrlich erklärt hat. Es ist kein Zweifel, daß unter den reisenden Virtuosen von dazumal viel lockere unverschämte Bursche waren. Bedenkt man, welch freches Auftreten mitunter selbst große Reputationen, wie D. Steibelt, sich erlaubten, so wird man sich über die Charlatanerien musikalischer Branntwein-Genies, wie Scheller, oder frecher Hanswurste, wie Bohdanowicz, nicht wundern [2]), noch

---

[1]) Genauere Bestimmung einiger musikalischer Begriffe: in Cramer's Magazin vom Jahre 1783, S. 1039.)

[2]) Als Curiosum möge die Anzeige eines von Bohdanowicz in Wien (April 1802) gegebenen Concerts hier Platz finden (Basilius v. Bohdanowicz, polnischer Edelmann und Bratschist im Marinelli'schen Theater, geb. 1740, starb in dürftigsten Verhältnissen im J. 1804): Kurzer, aber wörtlicher Auszug aus der Ankündigung der „großen musikalischen Akademie unter dem Titel: „Neun Fragen, oder die seltene musikalische Familie des Bohdanowicz" in Wien den 8. April gegeben. Die ersten drei Fragen sagen nur, daß so etwas in Europa nie erlebt sei. Das fünfte Musikstück ist: „eine Violin-Sonate, genannt Les premices du monde, welche nur auf einer einzigen gewöhnlichen Violin von drei Personen mit zwölf Fingern und drei Violinbögen gespielt wird". Hierbei 4. Frage: Wer hat solch eine sinnreiche musikalische Composition außer in Wien jemals in Europa gehört? Siebentes Stück, „eine Arie, welche Josepha mit sehr starken Variationen und Passagen, die dem geneigt horchenden Publico sein Staunen entlocken werden," vorträgt. Achtes Stück: „Neuestes Original, betitelt Rareté extraordinaire de la Musique. Ein

es sonderbar finden, wenn irgend einem Virtuosen gern das ausdrückliche Lob ertheilt wird, er sei „auch seinem Charakter nach ein solider und moralischer Mensch". Mitunter wurde sogar der Vorschlag laut, es solle die Staatsgewalt dafür sorgen, „daß der gute Künstler eine sichere Belohnung erhalte, hingegen kein Afterkünstler das Publicum hintergehe". In allen großen Städten sollte eine dafür eingesetzte Kunstjury von obrigkeitswegen ihr Amt handeln

Andantino mit vier Variationen auf ein Fortepiano für vier Personen gesetzt, das ist für acht Hände oder vierzig Finger, welches durch die vier leiblichen Schwestern der Familie B. ausgeführt wird." Sechste Frage: Hat man wohl jemals vier Personen und zwar vier leibliche Schwestern, außer in Wien, auf einem Fortepiano spielen gehört? Zehntes Stück: Europens Erstling, ein Original-Terzett-Concert, welches mit drei Natur-Instrumenten ausgeführt wird, die in der musikalischen natürlichen Sphäre den zweiten Rang einnehmen, wovon das Singen im ersten und das Pfeifen im zweiten Range sich verhält. Dieses ernsthafte große Terzett-Concert bestehet aus 265 Vierviertel-Noten, begleitet vom ganzen Orchester mit Trompeten und Pauken, hat sechs größere und kleinere Solos, davon führen meine drei älteren Söhne die Principal-Stimmen. Ihre Soli bestehen fast aus allen Arten Passagen, Ligaturen, Stoccato, Trillern, Manieren u. s. w. Besonders zeichnet sich die Kadenz davon mit dreistimmigen Trillern aus." Achte Frage: Wo hat man jemals eine solche Seltenheit von drei Gebrüdern, außer in Wien, ausführen gehört? Zehntes Stück: „Ein doppeltes Original a Quadro, welches aus 120 Takten bestehet, betitelt Non plus ultra, wird von meinen vier Töchtern gesungen und von mir selbst, sammt meinen drei älteren Söhnen, folglich von vier Personen mit vier Violinbögen und sechzehn Fingern auf einem einzigen Violin-Griffblatte gespielt werden." Neunte Frage: Welcher Musik-Kenner muß nicht den Titel dieser außerordentlichen, sinnreichen Erfindung bekräftigen? — Zwischen der ersten und zweiten Abtheilung der Akademie wird eine Vokal-Sinfonie ohne Text von neun Singstimmen ohne und eben so viele mit Sprachröhren von verschiedener Größe mit ausnehmend gutem und besonderem Effecte ausgeführt werden. Sie besteht aus einem Allegro, welches sehr lärmend von dem achtzehnstimmigen Chor abgesungen wird; dann aus einem Andante, welches sich öfters in drei Chöre, als einen sichtbaren und zwei unsichtbare, die ein doppeltes Echo vorstellen, theilet. Auch charakterisirt dieses Andante sehr lustig das Geschrei der erschrockenen Hühner, die beim Erblicken ihres Feindes, Habichts, bald zusammenlaufen und bald sich wieder zerstreuen, ingleichen werden die Gugke und Baumhacker (Waldvögel) möglichst nachgeahmt. Letztens aus einem Presto, betitelt die Jagd; dieses drückt, nebst einem schönen Gesange, auch das Gebelle und Jauchzen der Jagdhunde, das mittelmäßige und stärkste Gemurmel der Bären in sehr komischer Composition aus; nach dem Geschrei der Jäger aber geschehen zum Schlusse die sämmtlichen Schüsse der letztern auf die Bären." Fünfte Frage: Wer hat eine solche Vocal-, NB. nicht Instrumental-, Sinfonie ohne Text, von solcher Laune, solcher Charakteristik und solcher im höchsten Grade lustig unterhaltenden, sinnreichen Composition u. s. w. in Europa jemals gehört, die auch dem tiefsinnigsten Pedanten sein Lächeln abzuzwingen vermag?" — Die Preise, ohne der Großmuth Grenzen zu setzen, sind: erster Platz 5 fl., zweiter 2 fl.; „der allererste, meines Wissens vorzüglichste und für Eine oder einige Wenige beschränkte Platz u. s. w. hundert Dukaten. Sollten aber diesen einzigen und allerersten Platz Solche mit Ihrer allergewünschtesten Gegenwart beglücken, die u. s. w., dann ist er unschätzbar."

und „auch die Sittlichkeit oder wenigstens die Gesittetheit der reisenden Künstler sich zum Augenmerk machen" [1]).

Durchblättert man die Musikzeitungen des vorigen Jahrhunderts, so möchte man glauben, Deutschland sei von Concertgebern fortwährend überschwemmt gewesen. Die Klagen über die vielen „reisenden Künstler", die dringenden Mahnrufe verschiedener Städte, es mögen Musikreisende ja ferne bleiben, weil sie nichts einnehmen, sondern rettungslos ihr Geld zusetzen würden, — sie wiederholen sich überall. Und dennoch wäre es Täuschung, wollten wir — Söhne des Liszt-Thalberg'schen Zeitalters — annehmen, daß die Zahl der Virtuosen vor 70 bis 100 Jahren eine große war. Nur einer noch in den Anfängen des Concertwesens steckenden Zeit konnte sie so bedeutend, ja übermäßig erscheinen. Mitunter, wo uns regelmäßige Berichte vorliegen, können wir sogar nachrechnen [1]). Wie selten zu jener Zeit das Erscheinen eines Virtuosen gewesen, beweist schon der Umstand, daß die Musikzeitungen manchmal plötzlich ein- oder zweimal im Jahr Correspondenzen (mitunter aus ganz ansehnlichen Städten) bringen, die nichts als die wichtige Nachricht enthalten: Herr X. oder Y. habe dort ein Concert gegeben. Dafür taucht heutzutage kein Berichterstatter auch nur die Feder ein. Die Klagen unserer Urgroßväter über die zahllosen Virtuosen machen uns jetzt ungefähr denselben Eindruck, als wenn wir in einer kleinen billigen Stadt über die „enorme

---

[1]) Auch in diesem, den Gegenstand sehr ernsthaft und gründlich behandelnden Aufsatz (Leipz. Allg. Musik-Ztg. Nr. 46 vom Jahre 1802) wird über die Sittenlosigkeit der reisenden Künstler geklagt. „Die unmoralischen Eigenschaften, durch welche so viele Virtuosen sich und ihre Kunst um die Achtung bringen, sind: 1. Mangel an Bescheidenheit, unverschämte Zudringlichkeit. 2. Eigensinnige Launen. 3. Hang zu sinnlichen Ausschweifungen."

[1]) Dies ist z. B. der Fall mit Leipzig, dessen Concert-Statistik die Allg. Musikztg. mit großer Genauigkeit verzeichnete. Dieser Zeitung zufolge (1. Band, S. 424) haben „während des Winterhalbjahrs" (October 1798 bis Ende März 1799) folgende „durchreisende Virtuosen" in Leipzig Concert gegeben: Die Altistin Chaldarini, die Flötisten Dimmler und Dulon, der Fagottist Kummer. Also vier Virtuosen! Ein Nachtrag zu diesem Artikel (vom 29. Mai 1799) sagt: Die Concurrenz der fremden Virtuosen war gegen das Ende der Ostermesse sehr beträchtlich. Diese Virtuosen waren 1. der Baßsänger Hübsch, 2. der Clavierspieler Wölfl, 3. die gemeinschaftlich reisenden, äußerst mittelmäßigen Mandoline- und Violaspieler Giordani, Folchini und Frerardi, 4. Musikdirector Schwenke mit dem jungen Geiger Hartmann (gaben kein öffentliches Concert, sondern spielten nur in einigen Privathäusern), 5. die Violinspielerin Gaudini. Diese enorme, nur durch die Leipziger Meßzeit erklärliche „Concurrenz" reducirt sich also auf vier Virtuosen-Concerte! — Vom 1. Januar bis Mitte Mai 1800 concertirten in Leipzig nur der Polychordspieler Hilmer und die Knaben Pixis, die es sogar zu zwei Concerten brachten. Hierauf wird wieder von einer „ungemeinen Concurrenz" fremder Virtuosen während der Ostermesse 1800 gesprochen, sie bestand aus netto 7 Virtuosen, worunter 2 Sängerinnen. — (Allg. M. Ztg. 2. Bd., S. 635.)

Theuerung" jammern hören. Hätten die reisenden Künstler von ehedem im Allgemeinen die Bedeutung gehabt und die Achtung genossen, wie ihre Nachfolger in unserm Jahrhundert, so wäre auch ihre Anzahl unsern Voreltern nicht so übermäßig vorgekommen.

In früherer Zeit mußte der Virtuose sich nicht bloß als Bravourspieler, sondern immer auch als Componist zeigen. Der „reisende Künstler" spielte fast ausschließlich eigene Sachen, Concertstücke, die er für sich und nur für sich allein componirt hatte. Das eitle Vorherrschen einer individuellen Bravour mußte größtentheils den Mangel an individuellen Gedanken ersetzen, weitaus die Mehrzahl dieser Compositionen starb mit dem Virtuosen und war werth, daß sie zu Grunde ging [1]). Bald nach Beginn des 19. Jahrhunderts nahm in dem Maße, als bedeutendere Meister sich auch der Concertmusik widmeten, diese egoistische Ausschließlichkeit ab, doch behielten die eigenen Compositionen des Virtuosen in der Regel entschieden die Oberhand [2]). Ein Virtuose, der nicht in jedem seiner Concerte etwas von eigener Mache vorgetragen hätte, ist uns in den Wiener Concert-Programmen bis tief in die dreißiger Jahre (etwa bis Clara Schumann) nicht vorgekommen. Jeder halbwegs reputirliche Virtuose war damals Componist, oder meinte es wenigstens heucheln zu müssen [3]). Während man heutzutage selbst den virtuosesten Spielern ihre schlechten Compositionen nur ungern und mit möglichster Einschränkung gestattet, galt es ehedem für Ehrensache, daß selbst der mittelmäßigste Spieler, wenn er ein Concert gab, zugleich als Componist aufträte. Solche Concertgeber begnügten sich keineswegs mit der Vorführung von Bravourstücken, die sie sich „auf den Leib" geschrieben — wer nur irgend konnte, eröffnete das Concert auch mit einer Ouverture oder einem Sinfoniesatz eigener Factur, jedenfalls spielte er ein selbstcomponirtes „Concert" mit ganzem Orchester. Dabei kam den im Schweiß ihres Angesichts componirenden Virtuosen

---

1) „Wollen Sie sich selbst überzeugen, wie fehlerhaft, fabrikenmäßig, fade, nachlässig und äußerst mittelmäßig selbst die besten der Compositionen sind, welche von unsern Virtuosen selbst verfertigt oder doch täglich gespielt werden, so betrachten Sie den größten Theil der Concerte 2c. eines Fodor, Edelmann, Lolli, Viotti, Schlick, Sterkel, Steibelt, Jarnovich, Devienne, Rosetti, Stamitz, Pleyel, Hoffmeister" u. s. w. (Leipz. A. M. Ztg. von 1798, S. 127).

2) Noch im Jahre 1824 schreibt Marx über Moscheles Concert: „Als Concertgeber hat Moscheles dem Heere der weit unter ihm stehenden Virtuosen heute eine kleine Lection gegeben, indem er auch eine Composition von Kalkbrenner (Gage d'amitié) zu hören gab und mit derselben Liebe, wie eine eigene Composition vortrug!" (Berliner Musikztg. Nr. 50 v. J. 1824.)

3) Der berühmte Geiger Franz Eck, Spohr's Meister, spielte dem allgemeinen Gebrauch folgend, fast nur eigene Compositionen; es kam aber später heraus, daß die Concerte von seinem Bruder Ferdinand, die Quartette von Danzi waren. (Spohr, Selbstbiogr. I., S. 30.) Wie viele derartige Unterschleife geringerer Virtuosen mögen niemals entdeckt, oder niemals mitgetheilt worden sein!

allerdings die häufige Sitte zu statten, nur den ersten Satz oder nur das Rondo des Concerts zu spielen, wie man denn auch (noch in den dreißiger Jahren) Sinfonien in den Akademien nur stückweise oder zerstückt zu bringen pflegte. Ich hege den entschiedensten Verdacht, daß von den zahllosen Violin-, Clavier- und andern Concerten, deren „erster Satz" in Wien (1800 bis 1830) vom Componisten vorgetragen wurde, nur sehr wenige einen zweiten oder dritten Satz überhaupt besessen haben. Gedruckt wurden diese Dinge ohnehin nicht [1]).

Beinahe ebenso hoch als ein ausgearbeitetes Concert wurde dem Virtuosen die Geschicklichkeit im freien Phantasiren angerechnet [2]). Dittersdorf erzählt in seiner Selbstbiographie (S. 47), wie zu seiner Zeit die Sitte aufgekommen sei „an der Stelle der Cadenzen oder Cappricci (in Concerten), in welchen der Virtuose seine Fertigkeit zeigte, eine freie Phantasie einzuschalten, in welcher man in ein einfaches (neues) Thema überging, das nach allen Regeln der Kunst einige Mal variirt wurde." Bald wurde dieser schmückende Theil zum selbstständigen Ganzen.

Auf den Concert-Programmen der älteren Virtuosen fehlt selten die „freie Phantasie" als Schlußstück. Der Künstler nahm zwei bis drei beliebte Opernmelodien oder Lieder als Themen, variirte und combinirte sie so glänzend als möglich. Von den öffentlich concertirenden Virtuosen war wohl Mozart der erste Meister in dieser Kunst [3]). Mozart's bewunderungswürdiges „Phantasiren" wurde ihm (1782) auch mit Erfolg als das beste Mittel anempfohlen, seinen damals in Wien concertirenden Rivalen Clementi zu besiegen. Der ungemeine Erfolg von Mozart's und Clementi's Kunst im Improvisiren von

---

[1]) Noch im Jahre 1827 sehen wir den „Sammler" (Nr. 130) dem Violinspieler M. Maurer ein besonderes Lob darüber spenden, daß er ein ganzes Concert (eigener Composition) spielte, „während wir gewöhnlich nur Ein Stück davon zu hören bekamen." Selbst in den Concerten der „Gesellschaft der österr. Musikfreunde" spielten die Virtuosen sehr häufig von fremden und eigenen Concerten nur den ersten Satz; z. B. Thalberg noch im Jahre 1829 den ersten Satz eines Kalkbrenner'schen und eines eigenen Concerts. Als die junge Pianistin Leop. Blaheska im Jahre 1820 Beethoven's B dur-Concert spielte, rühmte die Wiener Kritik dies Wagstück „in unserem Zeitalter der Polonaisen und Potpourris ein ganzes Concert eines classischen Meisters zu spielen."

[2]) „Man begnügt sich nicht", sagt Ph. Emanuel Bach in der Vorrede zu seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, „von einem Clavierspieler die Fertigkeit zu erwarten, ein für sein Instrument gesetztes Stück den Regeln des guten Geschmacks gemäß auszuführen. Man verlangt noch überdies, daß ein Clavierspieler Phantasien von allerlei Art machen soll."

[3]) Die „freie Phantasie", welche Mozart in einem Concert im Jahre 1783 vortrug, begann er mit einer kleinen Fuge („weil der Kaiser da war"), darauf variirte er eine Arie aus der Oper „Die Philosophen" von Paisiello und endlich durch den stürmischen Applaus noch einmal an's Clavier genöthigt, variirte er die Arie „Unser dummer Pöbel meint" aus Gluck's „Pilgrime von Mekka".

Variationen steigerte diese Mode bis zum Uebermaß, so daß man nach Ditersdorf's Behauptung sicher sein konnte, überall, wo man ein Clavier anschlagen hörte, mit „verkräuselten Thematen regalirt zu werden“ [1]). Abbé Vogler war einer der berühmtesten Phantasten (hier ist der Ausdruck wohl erlaubt) auf dem Clavier und der Orgel, bekanntlich verwendete er dies Talent mit großer Charlatanerie am liebsten zu grotesken Tonmalereien. In Paris blendete er ganz besonders durch sein Phantasiren, da, wie er erzählt, in Paris (1783) diese Kunst, trotz der großen Anzahl tüchtiger Pianisten daselbst, ganz unbekannt war [2]).

Nach Mozart war ohne Zweifel Beethoven der erste Meister in der freien Phantasie, noch tiefer, gewaltiger und kühner als sein Vorgänger, wenngleich kaum so bezaubernd für das große Publicum. Später in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts haben Hummel und Moscheles am häufigsten und erfolgreichsten sich im freien Phantasiren (meist über ihnen aufgegebene Themen) producirt und dieses Genre zum zweiten Mal förmlich zur Mode erhoben. J. N. Hummel's Bravour, Eleganz und Geistesgegenwart im „freien Phantasiren“ hatte zuerst die allgemeine Bewunderung erregt. Diese mehr für süße Heimlichkeit oder traulichen Freundeskreis als für die Oeffentlichkeit geeignete Gabe war dem großen Publicum ein neues Reizmittel; in Hummel's Concerten bildete die freie Phantasie regelmäßig den Schluß. Die anderen Clavier-Virtuosen glaubten nun, ohne engherzige Rücksicht auf ihre Begabung, es ihm nachmachen zu müssen. Mit unleugbarem Beruf und Erfolg haben außer Hummel unseres Wissens nur Moscheles und C. M. Bocklet die „freie Phantasie“ im Concertsaal geübt. Wir finden in den Wiener Concert-Programmen der zwanziger Jahre (außer den eben Genannten, Hummel, Moscheles, Bocklet) mit „freien Phantasien“ erscheinen: L. Schunke, den eilfjährigen Lißt, C. M. Weber, F. Clement u. A. Die Mode hat sich seit 40 Jahren sehr vermindert und seit etwa 30 fast gänzlich verloren; ein wahrhaft originelles und reiches Talent des Improvisirens ist sehr selten, und der bloße Schwindel wird jetzt leichter durchblickt und strenger beurtheilt! Lißt pflegte in den vierziger Jahren manchmal, wenn er wiederholt gerufen und zur Repetition eines Stückes stürmisch aufgefordert wurde, die Hauptmotive desselben in freier Improvisation zu verarbeiten. Wenn er gut disponirt war, leistete er in solchen Improvisationen Außerordentliches. Doch hat er, als gereifter Künstler, eine „freie Phantasie“ nur sehr selten auf dem Programm angesetzt. C. Czerny's „Systematische Anleitung zum Phantasiren auf dem Pianoforte“ (op. 200) sollte seiner Zeit

---

[1]) „Hernach ist ein Herr dabey gewesen“, berichtet der humoristische „Vetter Eipeldauer“ von einem Privat-Concert (1794), „der hat auf'm Klavier phantasirt! Ich hab' bisher immer glaubt, daß nur d'Narren phantasiren.“

[2]) Cramer, Magazin d. M., 1. Jahrg., 2. Hälfte, S. 785.

noch einem tiefgefühlten Bedürfnisse abhelfen. Gegenwärtig ist ebensowenig Nachfrage nach diesen Recepten, als nach den darnach verfertigten Phantasien.

Als strenge Regel der älteren Virtuosen-Concerte galt ferner, daß sie mit Orchesterbegleitung stattfanden [1]). Kein großer oder kleiner Virtuose würde es gewagt haben, dem Publicum eine „Akademie" ohne Mitwirkung des Orchesters zu bieten, welches die Production mit einer Ouverture oder einem Sinfoniesatz eröffnete, mitunter auch schloß, und einige der Productionen des Virtuosen, wenigstens dessen „Concert" accompagnirte. Dadurch erhielten die älteren Virtuosen-Concerte eine gewisse Würde und Stattlichkeit, die den gegenwärtigen Soloproductionen abgeht. Meines Wissens war es Thalberg, der zuerst förmlich mit der älteren Sitte brach, und sogar in einem Concerte (November 1836), das durch eine Ouverture mit ganzem Orchester eingeleitet ward, kein einziges Stück mit Begleitung spielte. Weshalb noch mit Orchester spielen, nachdem die Persönlichkeit des Virtuosen als Hauptsache in den Vordergrund getreten war? Durch Thalberg und Lißt wurden die Concerte ohne Begleitung zur Regel für die Clavier-Virtuosen. Lißt spielte in Wien selten und nur dann mit Orchester, wenn dieses von den Concert-Unternehmern beigestellt wurde, nämlich in Wohlthätigkeits-Akademien, in Concerten der Gesellschaft der Musikfreunde u. dgl. Der Wegfall des Orchesters empfahl sich natürlich auch vom finanziellen Standpunkte; war es doch für Virtuosen wie Lißt nicht blos ein damnum emergens, sondern durch den Raum, den es im Concertsaal einnahm, obendrein ein lucrum cessans. Virtuosen auf andern Instrumenten als dem Clavier, konnten natürlich das Orchester schwer entbehren, erst in neuester Zeit sehen wir letzteres häufig durch Clavierbegleitung ersetzt. Von berühmten Violin-Virtuosen war unseres Wissens Paganini (welcher übrigens kein Concert ohne Orchester gab) der Erste, der auch einige Violin-Compositionen ohne alle Begleitung vortrug. In Wien dürfte ihm hierin nur Clement mit einigen Seiltänzereien vorangegangen sein.

Von Wichtigkeit ist, daß bis tief in die dreißiger Jahre die Sonate nicht für concertfähig galt. Sie gehörte zur Kammermusik und wurde im Privatsalon, im Freundeskreise, im Studirzimmer gepflegt. Uns ist als einzige Ausnahme bekannt, daß Clementi hie und da (z. B. in London 1784) Clavier-Sonaten von seiner Composition öffentlich vortrug [2]), und daß Beethoven zwei- oder dreimal im Anfang seiner Wiener Carriere eine Sonate mit Begleitung spielte,

---

[1]) Fehlte doch selbst in den bessern Haus- und Familien-Concerten des alten Wien die Orchesterbegleitung nicht. (Vergl. die Selbstbiographien von Gyrowetz, Dittersdorf u. A.) Die achtjährige Caroline Pichler mußte bei den großen Musiken die häufig in ihrem Elternhaus stattfanden, kleine Clavier-Concerte (eigens für sie von Steffen componirt) mit Orchester produziren. (Denkwürdigkeiten I., S. 45.)

[2]) Cramer's Magazin v. J. 1784, S. 226.

z. B. mit dem Hornisten Punto, dem Geiger Bridgetower. Aeußerst seltene Ausnahmen, welche die Regel nur bestätigen.

Als mehrsätziges Clavierstück war bei öffentlichen Productionen nur das Concert hoffähig. Hatte der Concertgeber damit der künstlerischen Etiquette genuggethan, so konnte er ein oder das andere Solostück folgen lassen, Mozart wählte dazu am liebsten Variationen [1]).

Das Programm der älteren Virtuosen enthielt außer dem eigentlichen „Concert" in der Regel Bravour-Variationen, eine Phantasie oder Polonaise, ein brillantes Rondo oder Potpourri, mit oder ohne Begleitung. Die Sitte, kleine Clavierstücke, Etüden u. dgl. (meist 2 oder 3 hinter einander) öffentlich zu spielen, kam erst zu Ende der dreißiger Jahre auf. Clara Wieck mit Henselt's und Chopin's poetischen Genrebildern, Thalberg mit seinen Etüden, Lißt mit seinen Transcriptionen Schubert'scher Lieder u. dgl. bezeichnen hierin den entscheidenden Wendepunkt von der älteren zu einer neuen Periode der Claviermusik und des Concertwesens.

Bei Instrumental-Concerten (Sinfonien, Ouverturen) dirigirte der erste Violinspieler das Orchester von seinem Violinpult aus — bald mit dem Bogen den Tact schlagend, bald mitspielend — also wie wir es noch heutzutage bei Garten-Concerten und Bällen (Strauß) und in kleineren italienischen oder französischen Orchestern sehen. Haydn dirigirte gewöhnlich mit dem Violinbogen, nur in England leitete er seine Sinfonien (der dortigen Uebung gemäß) am Clavier [2]). Noch in den berühmten Pariser Conservatoriums-Concerten sah man kein Dirigentenpult, Habeneck (Dirigent von 1828—1846) leitete die schwierigsten Beethoven'schen Sinfonien von seinem Platze als Primspieler. Ebenso dirigirte in Wien Schuppanzigh die Augarten-Concerte und Clement seine Akademien im Wiedner Theater. Der Dirigent war einfach „Vorgeiger". Bei größeren Akademien, wo Chöre und Gesangsoli sich dem Orchester beigesellten, fungirte ein zweiter Dirigent beim Clavier, er accompagnirte die Recitative und hatte den Chor im Tact zu erhalten, während das Orchester sich nach dem Primgeiger richtete. Nur wo ein fester großer Körper zu leiten war, gesellte sich noch ein dritter Dirigent dazu, der mit der Hand oder mit einer Papierrolle [3]) die Uebereinstimmung zwischen dem Primgeiger und dem Dirigenten am Clavier herzustellen hatte. Dies war der Fall bei den Oratorien der „Tonkünstler-Societät"

---

1) Insbesondere seine Variationen über „Je suis Lindor" und über den Menuett v. Fischer.

2) Dies' biogr. Nachrichten S. 64 und 93.

3) Die Papierrolle galt in Folge langer Gewohnheit für das Zeichen und Vorrecht eines Capellmeisters. Als Naumann zum ersten Mal ein Concert bei der Churfürstin von Sachsen dirigirte, maßte er, noch nicht in kurfürstlichen Diensten stehend, sich nicht an, mit der Papierrolle den Tact anzugeben. (Naumann's Biog. v. A. G. Meißner, S. 139.)

im Burgtheater, wo es bei der Austheilung z. B. hieß: Dirigent bei der ersten Violine: Herr Ant. Hofmann; am Flügel: Herr Umlauf; bei der Batutta: Herr Salieri. Diese mehrfache Direction, besonders (wo keine „Batutta“ gegeben wurde) die Doppelherrschaft der Violine und des Claviers hatte viel Nachtheiliges und Verwirrendes für die Mitwirkenden, welche die Einheit der Leitung vermissend, schwerlich überall genau zusammentreffen konnten. Früh erhoben sich Stimmen dagegen, drangen aber sehr spät durch [1]). Es ist mir zu constatiren nicht gelungen, wann das absolut monarchische Princip im Dirigiren und speciell der Tactstock in Wien definitiv zur Herrschaft kam. Aeltere Musiker (Sonleithner u. A.) erinnern sich, daß es Aufsehen erregte, als bei dem großen Musikfest (Timotheus) im Jahre 1812 Mosel mit einem Stäbchen den Tact gab. In Dresden hat erst C. M. Weber (1817) den Tactstock eingeführt [2]);

---

[1]) Das „Jahrbuch der Tonkunst für 1796“ bringt am Schluß folgende bemerkenswerthe Betrachtung über die damals übliche doppelte Directionsweise: „Der Concertmeister oder Director (bei der ersten Violine) stellt gleichsam den musikalischen Flügelmann vor, auf welchen das ganze Orchester seine Augen richtet. Auch der Capellmeister (am Clavier) ist diesem Gesetz unterworfen, er muß zuweilen die Führung am Flügel ganz unterlassen, um mit beiden Händen die Luft zu durchsäbeln. Schicklicher wäre es freilich, wenn der Capellmeister die Sorge des Dirigirens allein dem Director überließe und er nur auf die Zusammenhaltung des Ganzen und auf das richtige Einfallen der Vocalisten bedacht wäre. Wie gut wäre es nicht, wenn Director und Capellmeister gewisse Stücke (!) erst gemeinschaftlich mit einander durchgingen und sich über jedes Tempo verstünden. Wie leicht entstehen nicht Unordnungen, wenn zwei Individuen zugleich das Eine beim Clavier, das Andere bei der Violine dirigiren? Ein Theil der Musiker sieht auf den Capellmeister, ein anderer auf den Director. Man nehme nun an (was so möglich ist), daß die Beiden verschiedene Tempi führen und urtheile über den Erfolg!“ (S. 174 ff.) Man sah also die grelle Inconvenienz ein, kam aber noch nicht (im Jahre 1795) auf das Ei des Columbus: nur einen Dirigenten aufzustellen und anstatt des Claviers den Tactstock vorzuschlagen. — Während der Verfasser des „Jahrbuchs“ den Violin-Dirigenten vor dem „Capellmeister“ bevorzugt, thut J. N. Forkel, den Uebelstand gleichfalls erkennend, das Entgegengesetzte. Zu „dirigiren“ hat nach seiner Ansicht nicht der erste Geiger (Concertmeister), sondern der Capellmeister am Clavier. Kein Zweifel, „daß die Anführung von einer Violine bey einer vollkommenen Music wahren Uebelstand verursache“. Der erste Geiger sei nur gleichsam der Adjutant des Capellmeisters am Flügel, niemals der Anführer. („Genauere Bestimmung musikalischer Begriffe“ in Cramer's Magazin vom Jahre 1783 S. 1039.)

[2]) Bis dahin hatten in der Oper die Dirigenten nach italienischer Weise, nur am Clavier sitzend, das Orchester geleitet und blos mit der Hand in schwierigen Stellen oder bei Einsätzen den Tact sichtlich markirt, so daß das Orchester in der Regel dem ersten Geiger zu folgen hatte, wodurch jede feinere Schattirung nach den Intentionen des Capellmeisters, jede Unterstützung des Orchesters durch denselben erschwert wurde. (Weber's Biog. v. Max v. Weber, II., S. 82.)

in London Spohr (1819), der uns den heftigen Kampf der Engländer gegen diese unerhörte Ketzerei in seiner Autobiographie schildert [1]).

Von den sonstigen Concert-Einrichtungen früherer Zeit mögen folgende Erwähnung finden:

Es muß früher die, aus den fürstlichen Privat-Capellen leicht erklärliche Uebung bestanden haben, daß die Orchester-Mitglieder stehend spielten. Dittersdorf erzählt (Selbstbiogr. p. 138), er habe in Großwardein, als er seine Anstellung beim dortigen Bischof antrat (also um die Mitte der sechziger Jahre) „lange Pulte und Bänke" machen lassen. „Denn ich führte die Wiener Methode ein, sitzend zu spielen, und rangirte das Orchester dabei dergestalt, daß jeder Spieler gegen die Zuhörer Front machte."

Gedruckte Handprogramme kamen spät in Gebrauch. Als J. Fr. Reichardt in Berlin sein „Concert spirituel" gründete (1784), ließ er — ein reformlustiger Geist auch in Nebendingen — die Texte der vorgetragenen Gesangsstücke eigens abdrucken und vertheilen und fügte überdies ein „kurzes Exposé über den ästhetischen Werth der Stücke" bei. Cramer („Magazin der Musik" von 1789, S. 229) macht hierüber die Bemerkung, er habe die erstere Vorsicht, die bei keinem einzigen Concert versäumt werden sollte (den Abdruck der Texte), außerdem nur noch bei Hiller in Leipzig angetroffen und klagt: „Man spielt, man singt, man geigt; aber kein Mensch versteht vom Gesange was; weiß nicht, ob das, was man hört, von Peter oder Paul gesetzt ist!" Dieses Beispiel wirkte aber erst sehr spät und nur allmälig. In Wien machten die großen Wohlthätigkeits-Akademien den Anfang. Die Gesellschaft der Musikfreunde nahm in die Ankündigung ihrer „Abendunterhaltungen" (die allerdings etwas familienhafter Natur waren) noch im Jahre 1818 die ausdrückliche Bestimmung auf: „das Programm werde zu Jedermanns Einsicht im Saale aufgehängt sein."

Es wurde bei Gelegenheit der Dilettanten-Concerte in der „Mehlgrube" erwähnt, daß die Zuhörer mit Erfrischungen bewirthet wurden. Die Sitte bestand im vorigen Jahrhundert bei allen größeren Abend-Concerten und erschwerte natürlich das häufige Zustandekommen solcher Productionen. In London war

---

[1]) Spohr erzählt, er habe mit seiner Direction in einem der Philharmonischen Concerte in London (1819) „nicht weniger Aufsehen erregt, als mit seinem Solospiel". Es war nämlich dort noch gebräuchlich, daß bei Sinfonien und Ouverturen der Pianist die Partitur vor sich hatte, aber nicht daraus dirigirte, sondern nur nachlas und nach Belieben mitspielte, was einen sehr schlechten Effect machte. Der eigentliche Dirigent war der Vorgeiger, der die Tempi angab und dann und wann, wenn das Orchester zu wanken begann, den Tact mit dem Violinbogen gab. Spohr stellte sich aber mit seiner Partitur an ein besonderes Pult und gab mit dem Tactirstäbchen das Zeichen zum Anfang. Ganz erschrocken über eine solche Neuerung wollte ein Theil der Directoren dagegen protestiren, allein Spohr bat, es als einen Versuch zu gestatten. Nach dem trefflichen Erfolg dieses „Versuchs" blieb es in London fortan dabei.

dieser Tribut sogar jedem reisenden Virtuosen auferlegt, und hat sich diese Unsitte mit echt englischer Zähigkeit bis in die zwanziger Jahre erhalten. Spohr erzählt in seiner Selbstbiographie von den enormen Unkosten, die ein Concertgeber in London zu bestreiten habe, indem er unter Andern zwischen dem 1. und 2. Theil des Concerts seine Zuhörer mit Erfrischungen bewirthen müsse. Diese wurden im Nebenzimmer unentgeltlich verabreicht und deshalb im Vorhinein mit dem Conditor accordirt. Spohr selbst zahlte in jedem seiner Londoner Concerte (1819) zehn Pfund Sterling für diese sonderbare Bewirthungspflicht.

Die Einführung numerirter Plätze (Sperrsitze) in Concerten kam sehr spät auf, in Wien erst gegen Ende der dreißiger Jahre. In mittleren und kleineren Städten besteht sie zum großen Theil noch heute nicht [1]). Die ersten Reihen der Stühle oder Bänke ließ man, in patriarchalischer Gemüthlichkeit, für die Aristokratie und hohe Standespersonen frei, man betrachtete sie ohne weiters als ein angebornes Vorrecht des Adels. Die übrigen Plätze nahm man nach Belieben ein, die Späterkommenden rückten nach. Den Damen wurde jederzeit Platz gemacht, es wäre eine frevelhafte Unart von einem Herrn gewesen, sitzen zu bleiben, wenn eine verspätete Dame keinen Platz mehr fand. Diese urbane Sitte hat sich in der Provinz noch viel länger erhalten. Heutzutage hat man nicht Lust eine Glockenstunde früher ins Concert zu gehen, um gewiß Platz zu finden, und die Herren der Schöpfung wünschen auch Herren ihrer Sitze zu sein, da sie dieselben ebenso gut bezahlen, wie die Damen. Ja, in der älteren Zeit der deutschen Dilettanten-Concerte zahlten in der Regel nur die Herren („die Chapeaux") und hatten dafür das Recht ein Frauenzimmer mitzubringen [2]).

Das Bild, das wir von dem Concertleben und der musikalischen Geselligkeit im vorigen Jahrhundert zu entwerfen versuchten, wäre unvollständig ohne einige Andeutungen über den damaligen Musikverlag und Musikalienhandel. Es ist dies ein Factor, der die Physiognomien der Kunstzustände wesentlich mitbestimmt. „Patriarchalisch", wie wir den ganzen Zeitabschnitt fanden, waren auch die Zustände des Musikverlags. Dieser war noch in den 70.

---

1) In früherer Zeit gab es auch in den Theatern keine gesperrten Sitze im Parterre. Zu den ersten Schauspielhäusern, welche diese Einrichtung trafen, gehörte das San Carlo-Theater in Neapel, welches schon um das Jahr 1780 gesperrte Sitze besaß. Wer einen Platz zur Vorstellung nahm, erhielt zu seinem Sitze den Schlüssel, den er nach dem Schluß der Oper wieder zurückstellte (M. Kelly Remin. II. 47). In der italienischen Oper in London wurden Sperrsitze erst im Jahre 1829 eingeführt und anfangs sehr ungnädig aufgenommen. (Pohl „Mozart in London".)

2) Ein letzter, vereinzelter Nachklang dieser Sitte findet sich in der Anzeige von 4 Quartett-Unterhaltungen Schuppanzigh's im „Römischen Kaiser", das Abonnement zu 3 fl. CM., „wobei jeder Abnehmer ein Damenbillet gratis erhält". In den Wiener Concert-Annalen ist uns diese wunderliche Begünstigung nur dies eine Mal vorgekommen.

und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts sehr unentwickelt. Ein musikalisches großes Publicum gab es noch nicht, und wie der Componist sich mit seinen Schöpfungen an kleinere Kreise von Kunstfreunden oder an mächtige Einzelne wandte, ebenso that es der Verleger mit seinen Editionen. Der gebräuchlichste Weg, eine Composition herauszugeben, war die Subscription. Der Componist oder Verleger mußte eine bestimmte Zahl von Abnehmern gesichert wissen, ehe er die Unkosten des Stichs riskirte. Meistentheils sehen wir den Autor selbst diese Subscription einleiten, eine Rolle, zu der heutzutage kein namhafter Componist sich hergeben würde, umsomehr als solche Pränumerations-Einladungen in der Regel eine eigenthümliche Mischung von Selbstlob und Unterwürfigkeit aufweisen mußten. Man sehe nur die zahlreichen Subscriptions-Anzeigen von Mozart und Beethoven aus jener Periode. Ja noch in die neuere Zeit hinein ragt diese Sitte, wie denn z. B. die ersten Ausgaben von vielen J. N. Hummel'schen Compositionen auf dem Titelblatt die Worte enthalten: „Zu haben bei dem Compositeur, in Wien auf der Brandstatt". Componisten ersten Rangs verkauften somit ihre eigenen Compositionen selbst in ihrer Wohnung.

Häufig erließ der Verleger diese Subscriptions-Einladungen; charakteristisch blieb auch hier derselbe Grundgedanke, daß selbst für die Compositionen der berühmtesten Künstler nicht ohne weiters auf eine angemessene Zahl von Käufern zu rechnen sei. Wie das Verlagsgeschäft, so war auch der eigentliche Musikalienhandel noch zu unentwickelt, um, wie jetzt, den natürlichen und regelmäßigen Vermittler zwischen Publicum und Componisten abzugeben. Verlag und Vertrieb gedruckter Musikalien kann man höchstens bis auf die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückdatiren; Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig, der 1745 die Druckerei seines Vaters übernahm, darf als der Schöpfer dieses Geschäftszweiges angesehen werden [1]). Noch gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts sehen wir den Handel mit geschriebenen Noten noch so sehr in Schwung, daß

[1]) Bekannt ist, daß der Musikaliendruck in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sehr im Argen lag. Wie mangelhaft, plump und wahre Ungethüme in sich bergend damals der Notentypendruck war, lehrt ein Blick in die musikalische Literatur jener Zeit, in die Bücher von Heinchen, Mattheson, Murschhauser u. A. Der erstgenannte Autor findet 1711 für nothwendig, unter der Inhaltsangabe in seiner Anweisung zum Generalbaß „den geneigten Leser zu erinnern, daß die doppelt geschwäntzten Noten nicht können gesetzt werden, an deren Stelle zur Nachricht ein NB. gesetzt worden"; der zweitgenannte widmet 1719 in seiner „Organisten-Probe" der Klage über die Mangelhaftigkeit der Typen eine ganze Quartseite und schreibt: „Bey dem Druck ist die Schrifft etwas mangelhafft, unförmlich, grob, und hat vieles, das nothwendig ist, gar nicht können gesetzet werden; z. E. wenn ein b quadratum über den Noten zur Signatur vorkommt, ist selbiges nicht rein, sondern stehet allezeit entweder zwischen zwo Linien inne, oder auch auf einem Strich, weil es so gegossen", — eine Klage, die er 1731 „noch in ihren vollen Kräfften" aufrecht erhält. Die andere Art aber, Notenschrift durch den Druck zu vervielfältigen, nämlich auf

er den Vertrieb gestochener Musikalien in der Regel übertraf. Dieser Manuscriptenhandel war theils ein organisirter und befugter, ausgehend vom Verleger oder Componisten, theils eine räuberische Praxis, die von allzeit lauernden Copisten zum empfindlichen Nachtheil jener berechtigten Personen ungenirt betrieben wurde. Burney erzählt aus seinem Wiener Aufenthalt (1772): „Da in Wien keine Läden sind, worin Musik verkauft wird, so ist der beste Weg, wenn man neue Musikalien haben will, sich an die Copisten zu wenden; denn die Componisten selbst betrachten jeden reisenden Engländer für einen Mylord und erwarten für jedes Stück ein ebenso wichtiges Geschenk, als wenn sie es ausdrücklich für ihn gemacht hätten." Als Burney, im Begriff abzureisen, nach Hause eilte, um einzupacken, wurde er den ganzen Abend von Notenschreibern geplagt, die ihm ihre Waaren antrugen. „Sie schienen mich für einen heißhungerigen blinden Käufer anzusehen, der ihnen Alles abnehmen müßte, was für elend Zeug sie mir auch anboten."

Von einem gesetzlichen Schutz des musikalischen Eigenthums (er ist noch heute sehr mittelmäßig) war zu jener Zeit gar keine Rede, aber auch die gewöhnlichsten Begriffe von Recht und Billigkeit, wie wir sie heutzutage unter Künstlern und Kaufleuten voraussetzen, schienen in der älteren musikalischen Welt mitunter ganz verstummt. In jedem beliebigen Band einer älteren Musikzeitung stößt man auch durchdringende Klagerufe von Componisten und Verlegern, welche durch das herrschende Raubsystem in ihrem Eigenthum beschädigt, wehrlos das Publicum um Schutz anflehen. Wie oft mußten Mozart und Beethoven gegen unbefugte und incorrecte Nachdrucke ihrer Werke öffentlich Protest einlegen! Der gutmüthige Gyrowetz fand es kaum auffallend, daß man diebischer Weise seine Sinfonien und Quartette in Paris gedruckt hatte, unter Haydn's Namen verkaufte und aufführte, ja er „zitterte vor Freude, seine Werke dort zum ersten Mal in Druck erschienen zu sehen"! Seine ersten 6 Quartette hatten bei Imbeaut in Paris in sehr kurzer Zeit 7 Auflagen erlebt, ohne daß Gyrowetz jemals erfahren konnte, wie sie überhaupt dahin gelangt waren. (Selbstbiographie p. 46.)

Der seinerzeit überaus beliebte Componist Franz Anton Hoffmeister leitet eine Pränumerations-Anzeige in der „Musikal. Correspondenz" von 1791 mit den Worten ein: „Ich habe seit meinem musikalischen Daseyn vierund-

---

Grund gestochener Kupferplatten, fiel nicht erheblich besser aus und war dabei bedeutend kostspieliger und überhaupt seltener. Man erinnert sich, daß selbst Seb. Bach sich veranlaßt sah, Noten mit eigener Hand zu graviren, um seinen Compositionen einigermaßen größere Verbreitung zu verschaffen, als durch bloßes Abschreiben möglich war. Bei solcher Sachlage mußte die Aufgabe, welche Gottlob Immanuel Breitkopf in Neu-Erfindung eines Notendruckes sich gesetzt hatte, und die glücklich bewirkte Lösung derselben von außerordentlicher Tragweite werden. (Vergl. den Aufsatz über Breitkopf in den „Signalen" v. 12. Febr. 1867.)

vierzig Sinfonien mit vollstimmigem Orchester gemacht; davon sind nur zwei in meinem eigenen Verlag gedruckt worden, die übrigen wandeln sämmtlich seit ihrer Geburt durch der Notenschreiber Hände von einer Stadt in die andre." Dabei macht der also Beraubte noch die „traurige Erfahrung, daß, wenn ein Stück nur unter sechs Copisten Hände gekommen, der Verfasser seine Arbeit oft selbst nicht mehr erkennt."

Der Italiener Carlo Artaria, welcher schon im Jahre 1769 das Handlungsbefugniß erhalten hatte, und „unter den Tuchlauben, zum König v. Dänemark" meist Landkarten und Kupferstiche verkaufte, begründete seinen Musikverlag erst 1780. Dort wurden bekanntlich Haydn, Mozart und Beethoven zuerst verlegt. Zwei seiner Compagnons Giovanni Cappi und Tranquillo Mollo traten bald aus und errichteten eigene Musikhandlungen in Wien. Mollo's Musikverlag (1796 gegründet) ging später an Tobias Haslinger, Cappi's (1801 gegründet) an Diabelli über. Domenico Artaria führte von 1802 an sein Geschäft allein.

F. Nicolai berichtet aus dem Jahre 1781 über den Stand des gesammten Musikalienhandels in Wien: „Die Kunsthandlung Artaria et Comp. hat auch eine starke Niederlage von Musikalien. In der Kunsthandlung des Christoph Toricelli findet man auch Musikalien. Einer, Namens Laurenz Lausch, der sich einen Musikalienverleger nennt, verleihet Musikalien, dafür man auf ein halbes Jahr 5 fl. bezahlt. Einer, Namens Johann Träg, handelt mit geschriebenen Musikalien, verleihet auch einzelne Stücke, z. B. ein Quartette für 3 Kreuzer." (Reisen IV. Band, S. 557.)

Die ersten Versuche primitiver Musikalien-Leihanstalten in Deutschland stammen aus dem Anfang der 80er Jahre [1]). Nach Mozart's Tod nahm der Musikverlag in Wien einen merklichen Aufschwung, die Herausgabe von Mozart's Compositionen trug selbst wesentlich dazu bei, denn zu seinen Lebzeiten war nur der kleinste Theil seiner Werke im Stich erschienen [2]). In dem Maß, als man auf die Betheiligung des großen Publicums zu zählen begann, hörte der grauenhaft „patriarchalische" Zustand des frühern Musikhandels auf und machte den gere-

[1]) Ein Berliner Correspondent berichtet im December 1783 in Cramer's Magazin der Musik über J. C. F. Rellstab's Musikalien-Handlung, sie habe „das Eigene, daß man aus ihr Musikalien zur Leihe auf gewisse, nicht unbillige Bedingungen erhalten kann". (Das Pfand betrug 3 Thaler, das Abonnement ganzjährig 5 Thaler, monatlich 16 Groschen. Gestochene und geschriebene Noten wurden verliehen.) Cramer lobt in einer Anmerkung „die Ideen des Ausleihens der Musikalien" und fürchtet daraus keinen Nachtheil für die Verleger, indem die Leute dadurch gereizt würden zu kaufen und abschreiben zu lassen. (!) —

[2]) Anzeigen wie folgende vom 15. Jänner 1783: „Herr Kapellmeister Mozart (sic) macht die Herausgabe drei neuer erst verfertigter Clavier-Concerte bekannt, welche geschrieben, auf Subscription zu 4 Ducaten in seiner Wohnung zu haben sind" — finden sich häufig in der „Wiener-Zeitung" der 80er Jahre.

gelteren Formen moderner Industrie Platz. Zugleich mit diesem Fortschritt wurde leider die beklagenswerthe Sitte allgemein, auf den Musikalien die Jahreszahl ihres Erscheinens wegzulassen, um ihnen gleichsam eine ewige Jugend anzutäuschen [1]).

[1]) In Cramer's Magazin v. J. 1783 (p. 111) finden wir zuerst die Idee ausgesprochen, „ob es nicht gerathener wäre, künftig keine Jahreszahl mehr auf die neu herauskommenden Werke zu setzen (wie man denn bemerkt hat, daß sie schon auf einigen Werken der letzten Messe weislich ausgelassen worden ist), weil oft blos die ältere Jahreszahl verursacht, daß auch die besten gedruckten Werke nicht mehr gekauft werden."

Sechstes Capitel.

Virtuosen-Concerte in Wien im 18. Jahrhundert.

Vor dem Jahre 1800 bestand das öffentliche Concert-Wesen in Wien aus den vier Akademien der Tonkünstler-Societät (seit 1772), aus den Augarten-Concerten (im Sommer) einzelnen Dilettanten- und Wohlthätigkeits-Akademien, endlich aus den Productionen einheimischer und fremder Virtuosen. Diesem buntesten, bewegtesten und populärsten Element des Concert-Lebens, den Virtuosen, wenden wir jetzt unsere Aufmerksamkeit zu.

Die Quellen fließen namentlich für die erste Zeit überaus spärlich. Nach der Sitte des vorigen Jahrhunderts haben manche berühmte Virtuosen sich in Wien nur bei Hof oder bei den Mäcenaten des Adels und wohlhabenden Mittelstandes hören lassen, ohne vor das große Publicum (das ja in unserem Sinne kaum noch existirte) zu treten. Es fehlt demnach jede öffentliche Erwähnung solcher Virtuosen-Productionen. Noch in den achtziger Jahren nahmen die Zeitungen so überaus wenig Interesse an Concerten, daß z. B. die Wiener Zeitung vom Jahre 1780 die berühmte Sängerin Mara mit keiner Silbe erwähnt, ja nicht einmal (im Jahre 1782) von Mozart's Augarten-Concerten die mindeste Notiz nimmt. Erst im Laufe der achtziger Jahre wagen sich einzelne Concert-Notizen schüchtern hervor, aber noch ganz unregelmäßig, unvollständig und willkürlich.

Als der englische Geiger John Banister im Jahre 1672 in London die Idee faßte, sich täglich um 4 Uhr Nachmittags in seiner Wohnung für Jedermann gegen ein Eintrittsgeld von 1 Schilling hören zu lassen, hat er sich nebst zahlreichen Schillingen wohl auch den Ruhm erworben, der erste eigentliche Concertgeber zu sein [1]).

---

[1]) Unmittelbar nach Banister war es John Britton in London, der „musikalische Kohlenmann", der 1678 diese primitive Art von Concerten mit Glück fortsetzte.

Seither hat sich, wie männiglich bekannt, die Sitte der Virtuosen, den Genuß ihrer Kunstfertigkeit öffentlich gegen ein bestimmtes Eintrittsgeld Jedermann zu spenden, ungemein entwickelt und verbreitet. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts und länger noch ging aber diese Entwicklung des concertirenden Virtuosenthums sehr langsam vor sich, in Deutschland zumal, wo die Fürstenhöfe und die Salons reicher Musikliebhaber das noch fehlende „große Publicum" ersetzen mußten. Ueberdies waren der Verkehr und das Reisen noch zu schwierig, als daß die Zahl reisender Virtuosen hätte ansehnlich sein können.

Obgleich Wien ohne Zweifel stets ein starker Magnet für fremde Virtuosen war, so finden wir hier deren Zahl im vorigen Jahrhunderte doch sehr bescheiden. Burney, der sich im Jahre 1772 in Wien aufhielt, und zwar im Interesse musikalischer Studien, erwähnt kein einziges öffentliches Concert, sondern nur zwei Privat-Unterhaltungen bei Herrn L'Augier (dem Leibarzt Maria Theresia's) und bei Lord Stormont [1]).

Betrachten wir nun die Virtuosen, die im vorigen Jahrhundert in Wien öffentlich concertirten.

1. Sänger.

Wollen wir in der Gruppirung der verschiedenen Virtuosen eine historische Ordnung beobachten, so müssen wir mit den Sängern beginnen. Die Gesangskunst, in Italien zuerst zu hoher Ausbildung gebracht, besaß und entsendete auch die ersten Virtuosen. Italienische Sänger wirkten wie an allen deutschen Höfen, so auch vorzugsweise am Wiener bereits zu einer Zeit, wo von einem eigentlichen Concertwesen noch keine Rede sein konnte.

Kohlenhändler, Musikfreund und Dilettant auf der Gambe, arrangirte Britton in seinem Hause in Clerkenwell Concerte, die 36 Jahre lang bis zu seinem Tode wöchentlich an Donnerstagen stattfanden. Der jährliche Subscriptionspreis „sammt Kaffee" betrug 10 Schillinge. Hier taucht also schon zugleich die Idee der Abonnements-Concerte auf. (Vergl. C. F. Pohl „Mozart in London" p. 46.)

[1]) Das Privat-Concert bei L'Augier begann ein 8 bis 9jähriges Mädchen mit zwei schweren Sonaten von Scarlatti und drei bis vier Sonaten von Becke auf einem kleinen und nicht guten Pianoforte. Herr Mut, ein guter Harfenist, spielte ein Stück auf der einfachen Davidsharfe, ohne Pedal. Die Doppelharfe ist hier völlig unbekannt. Dann folgten Trios von Huber (Bratschist im Orchester), gespielt von Giorgi (Schüler Tartini's), Conforte (Schüler Pugnani's) und dem Grafen Brühl, der Cello und Mandoline sehr schön spielt. — Die musikalische Gesellschaft bei Lord Stormont war sehr auserlesen: Prinz Poniatowsky, Herzog v. Braganza, Graf und Gräfin Thun, Abbate Costa, Gluck sammt Frau und Nichte 2c. Nach Tische versuchte der Abt eines seiner Duetten für zwei Violinen mit Herrn Starzer; Mlle. Gluck sang, von Gluck begleitet, Scenen aus seinen Opern. Dann folgten einige Quartettos von Haydn, mit aller möglichen Vollkommenheit vorgetragen vom Herrn Starzer (1. Violine), Hrn. Ordonnez (2. Violine), Graf Brühl (Viola) und Hrn. Weigl (Cello). (Burney, Tagebuch einer musikal. Reise, II. Bd., p. 205, 208 ff.)

Unser Gegenstand nöthigt uns jedoch, weiter bis zu dem Zeitpunkte vorzugehen, wo berühmte Sänger auch als Concertgeber auftraten. Dies geschah, vereinzelte Vorläufer abgerechnet, um die Mitte des 18. Jahrhunderts [1]) In den letzten 20 bis 25 Jahren des vorigen Jahrhunderts ist die Zahl der concertgebenden Sänger und Sängerinnen relativ sehr bedeutend im Vergleich mit unserer Zeit. Damals stand nämlich die Gesangs-Virtuosität sehr hoch, während die Instrumentalkunst erst im Aufblühen war, und der berühmten Sänger gab es weit mehr als große Geiger oder Bläser. In dem Jahrzehent 1780—90 waren es namentlich die großen Sängerinnen Mara, Todi und Storace, deren Concerte das Wiener Publicum entzückten. Die Mara [2]) gab am 22. September 1780 ein Concert im National-Theater; es ist wenig bekannt, daß sie zwanzig Jahre zuvor, und zwar als violinspielendes Wunderkind, mit ihrem Vater Schmähling Wien besucht hatte, ein gebrechliches, vielgeplagtes Kind, das mit Hilfe des englischen Gesandten in Wien hierauf die Reise nach London antrat, wo es nach einigen Jahren zum Gesang überging.

Von dem Aufenthalte dieser berühmten Sängerin in Wien ist leider nicht so viel bekannt, als von ihren Erfolgen und Abenteuern in Berlin, London u. s. f. Man weiß nur, daß Kaiser Josef II. die Mara sehr kühl empfing, da er die Storace sehr protegirte und den Gesangsstyl der italienischen Buffo-Oper jedem andern vorzog. Die Mara kam übrigens noch einmal (1803) in dem traurigen, stürmischen Spätherbst ihres Lebens nach Wien und producirte die letzten Ueberreste ihrer einst so unwiderstehlichen Stimme und Kunst. Die berühmte Rivalin der Mara, die Sängerin Todi [3]), gab im Jahre 1782 in Wien drei Concerte; sie übertraf die Mara im ausdrucksvollen Vortrag, während diese in der eigentlichen Bravour unerreicht dastand. Die Sängerin Storace [4]) concertirte im Jahre 1783 im National-Theater und ge-

---

[1]) So producirte sich der berühmte Castrat Farinelli in den Jahren 1724, 1728 und 1731 vor dem Wiener Hof, aber nicht in öffentlichem Concerte.

[2]) Gertrud Elisabeth Schmähling, später verehlicht mit dem Violoncellisten Mara, ist im J. 1749 in Kassel geboren, gestorben 1833 im 84sten Jahre.

[3]) Maria Franziska Todi, berühmte Mezzosopran-Sängerin, geboren in Portugal gegen 1748, † 1792 in Lissabon. Die Wiener Zeitung vom 2. März 1782 zeigt an: „Morgen den 3ten dies wird Madame Todi ihr erstes abonnirtes Concert auf der Mehlgrube geben. Diejenigen, die nicht abonnirt sind, und doch diese Concerte mit ihrer Gegenwart beehren wollen, können auch beim Eintritt an der Thür Billets erhalten".

[4]) Anna Celina (Nancy) Storace, Tochter eines italienischen Contrabassisten, geb. in London 1761, in Venedig unter Sacchini zur Sängerin gebildet, † 1814 in London. — „Storace ist hier", meldet Cramer's Magazin vom Jänner 1787 aus Wien, „noch immer unsere Lieblings-Sängerin, wird aber zu Anfang der Fasten Wien verlassen und schwer zu ersetzen sein". Sie ließ sich verleiten, den englischen Violinvirtuosen Joh. Abrah. Fisher, der auf einer Kunstreise nach Wien

fiel so sehr, dem Kaiser Josef namentlich, daß sie im folgenden Jahre für die Hofoper mit einem Gehalte von 1000 Dukaten engagirt wurde. Sie wirkte in den folgenden Jahren hin und wieder in einem Concerte mit, bis sie Wien im Jahre 1787 verließ. Mozart hat die Susanne in „Figaro's Hochzeit" für sie geschrieben.

Der Castrat Tenducci, der sich gern nach einem Größeren „il Senesino"[1]) nennen ließ, sang in einer der Burgtheater-Akademien, wahrscheinlich zu Anfang der siebziger Jahre.

In den achtziger Jahren concertirten ferner von fremden Sängern: die Sopran-Sänger Marchesi[2]) und Muschietti aus Neapel (1783 im Kärntnerthor-Theater); Spätfrüchte des bereits im Niedergang begriffenen Castratenthums, dessen letzten namhaften Repräsentanten Wien in der Person Tarquinios im Jahre 1830 kennen lernen sollte. Im Jahre 1783 concertirte im National-Theater „die unter dem Namen Cesarini berühmte Madame Nicolosi", — sie selbst nennt sich so; ich konnte über diese Berühmtheit nichts Näheres in Erfahrung bringen. Ferner begegnen wir in diesem Jahrzehent einer Akademie des pfalz-baierischen Kammersängers Peter Tarnoli (1785), der Schwestern Elisabeth und Franziska Distler (1788), dann einigen Concerten des trefflichen Baßbuffo Steffano Mandini und seiner Frau, beide vom „italienischen Singspiel", wie es auf den Anzeigen heißt. Außerdem finden wir die besten Kräfte der damaligen deutschen und italienischen Oper in Wien in den Akademien der Tonkünstler-Societät und den im Burgtheater üblichen Fasten-Concerten thätig, am häufigsten die Sängerinnen Cavalieri, Madame Lange, Demoiselle Teyber, den Tenoristen Adamberger und den Bassisten Ludwig Fischer[3]).

---

kam, zu heiraten. Als es aber bekannt wurde, Fisher mißhandle seine Frau, die in Wien allgemein geschätzt und beliebt war, ließ Kaiser Josef den gewaltthätigen Ehemann aus Wien entfernen. Dies war im Jahre 1784; später hat die Storace nie wieder den Namen ihres Mannes geführt. (Vergl. Kelly Reminis. I. p. 231 und Jahn's Mozart IV. 173.)

[1]) Tenducci, geb. in Siena, lebte meistens in London, wo er bekanntlich der Familie Mozart bei ihrem Besuch im Jahre 1764 freundschaftlich zugethan war. Im Jahre 1778 begegnete Mozart in Paris Tenducci wieder und schrieb auch eine Arie für ihn, die verloren gegangen ist.

[2]) Luigi Marchesi, geboren 1755, gestorben daselbst 1829. Auf seiner Reise nach St. Petersburg hielt sich der berühmte Castrat im August 1785 in Wien auf, wo er auf Veranlassung des Kaisers sechsmal in Sarti's „Giulio Sabino" auftrat.

[3]) Die Cavalieri, ausgezeichnet im eigentlichen Bravour-Gesang, war in dem ersten Personalstand des vom Kaiser Josef gegründeten deutschen National-Singspiels (1778) eigentlich die einzige geschulte Sängerin. An dieselbe deutsche Opern-Bühne wurde 1780 auch Aloisia Weber aus München berufen (Mozart's Schwägerin), welche später den Hofschauspieler Lange heiratete. Elisabeth Teyber (eine Zeit lang auch deren jüngere Schwester Franziska) gehörte demselben Theater an, desgleichen der treffliche Tenorist Adamberger (geb. in München 1743, † 1803 in

Im Jahre 1783 concertirte die Sängerin Madame Laschi (später Frau des Tenoristen Mombelli), im Jahre 1795 Madame und Mademoiselle Lusini und die englische Sängerin Miß Hyde-Plomer, 1798 producirte sich im Jahn'schen Saale Mademoiselle Caldarini (Mademoiselle Therese v. Paradies spielte dabei „aus besonderer Freundschaft" ein Clavier-Concert eigener Composition) und die als Freundin Mozart's bekannte Sängerin Madame Josefa Duschek aus Prag [1]). Ungefähr in dieselbe Zeit oder wenig später mag ein Concert der Sängerin Maria Bolla fallen, das durch die Mitwirkung Beethoven's ausgezeichnet wurde [2]).

Curiosa von Concert-Sängerinnen waren schließlich: Demoiselle Hauk, „eine Riesin von außerodentlicher Größe, welche im National-Theater italienische Arien sang" (1781) und Demoiselle Schindler, welche daselbst (1783) „Arien sang und die Zwerchflöte blies".

Wien, und der berühmte Bassist Ludwig Fischer (geb. 1745 in Mainz, 1789 in Berlin engagirt, † daselbst 1825), der Baritonist Saal, die Tenoristen Souter und Dauer. In der ersten Aufführung von Mozart's „Entführung aus dem Serail" (1782) sang bekanntlich Mad. Cavalieri die Constanze, Adamberger den Belmonte, Fischer den Osmin. Die Sängerinnen Cavalieri, Lange und Teyber, die Sänger Adamberger und Saal übertraten im J. 1783 zur italienischen Oper in Wien, welche bald auch aus Italien die Sängerinnen Storace und Mandini, den Baßbuffo Benucci, den Baßbuffo Steffano Mandini u. A. gewann. Steffano Mandini, als einer der besten Buffo-Sänger gerühmt, war der erste Darsteller des „Grafen" in Mozart's Nozze di Figaro (1786). Für Fischer componirte Mozart die Baßarie „Sie schwanden mir" (Nr. 512 bei Köchel).

[1]) Josefa Duschek, geb. Hambacher, geboren in Prag 1756, spielte so fertig Clavier, daß sie für eine Virtuosin gelten konnte; als Sängerin überwand sie mit Leichtigkeit die Schwierigkeiten des Bravour-Gesanges, ohne ein schönes Portamento vermissen zu lassen und konnte den ersten italienischen Sängerinnen unbedenklich an die Seite gestellt werden. (Jahn IV. 281.) Da Leopold Mozart im J. 1786 von ihr bemerkt, „man sieht ihr schon das Alter an", so muß sie zur Zeit ihres Wiener Concerts allerdings bereits stark verblüht gewesen sein. Das interessante Programm ihrer „Großen musikalischen Akademie im Jahn'schen Saal" (29. März 1798) lautete: 1. Sinfonie von Herrn Anton Wranitzky. 2. Arie von Danzi, ges. v. Mad. Duschek. 3. Violin-Concert, gesp. v. Hrn. Schuppanzigh. 4. Rondo mit obligatem Bassethorn v. Mozart, ges. v. Mad. Duschek, accompagnirt von Hrn. Stadler. 6. Eine Sonate auf dem Fortepiano mit Begleitung, componirt und gespielt v. Hrn. L. v. Beethoven. 7. Eine Schluß-Sinfonie.

[2]) Das Avviso (ohne Jahreszahl) lautet: „Oggi Venerdi 8. del corrente Gennajo, la Signora Maria Bolla, virtuosa di Musica, darà una Academia nella piccola Sala del Ridotto. La musica sarà di nuova composizione del Sgr. Haydn, il quale ne sarà alla direzione. Vi canteranno la Sgra. Bolla, la Sgra. Tomeoni, e il Sgr. Mombelli. Il Sgr. Bethofen suonerà un Concerto sul Pianoforte. — Il Principio sarà alle ore sei e mezza. Il prezzo dei biglietti d'Ingresso sarà di uno zecchino".

2. Geiger.

Italien war nicht blos die hohe Schule der Gesangskunst, sondern auch die Wiege der Instrumental-Virtuosität. Die Geige wurde zuerst dort zu technischer Vollendung herausgebildet, sowohl in ihrem mustergiltigen Bau durch Instrumenten-Macher, wie Antonio und Nicolo Amati, Guarneri, Stradivari, als in virtuoser Handhabung durch jene Reihe trefflicher Violinspieler, die mit Corelli (1653—1713) beginnt und sich so rasch und glänzend durch Geminiani, Vivaldi, Tartini, Nardini, Pugnani, Viotti, Lolli und Ferrari fortsetzt.

Der erste fremde Geiger, dessen Anwesenheit und glänzender Erfolg in Wien constatirt ist, dürfte Ferrari sein. Daß auch dessen großer Meister Tartini [1]) sich in Wien einmal producirt habe, ist wahrscheinlich, da er ja 1823 von Carl VI. zur Krönungsfeier nach Prag berufen, drei Jahre in dieser Stadt beim Grafen Kinsky zubrachte. Beweise für eine Kunstreise Tartini's nach Wien konnten wir jedoch nicht auffinden. Ebenso wenig findet sich in Wien eine Spur von Viotti (geb. 1753, † 1824), der mit Corelli und Tartini das glänzende Dreigestirn des italienischen Violinspiels im vorigen Jahrhundert bildete. Und doch hat sich Viotti längere Zeit in Deutschland aufgehalten und im J. 1780 wiederholt in Berlin, Hamburg und Leipzig gespielt, auch dem jungen Fr. W. Pixis 1798 in Hamburg eine Zeitlang Unterricht ertheilt. Ferrari [2]), um auf ihn zurückzukommen, hielt sich um das Jahr 1750 etwa drei Vierteljahre lang in Wien auf. Nach Dittersdorf's Aussage erntete Ferrari beim „kaiserlichen Hof, bei den Theater-Directoren und bei Privat-Liebhabern nicht nur den größten Beifall, sondern auch die reichlichste Belohnung." Bezeichnend ist, daß in dieser Aufzählung keine Andeutung von öffentlichen durch Ferrari selbst veranstalteten Concerten geschieht.

Im Jahre 1761 oder 62 kam der berühmte Violinspieler Antonio Lolli [3]) nach Wien, hielt sich daselbst mehrere Monate auf und erwarb viel

---

[1]) Giuseppe Tartini, geb. 1692 zu Pirano in Istrien, dessen romantische Biographie man bei Fétis oder bei Wasielewsky nachlesen mag, starb 1770 im 78sten Jahre zu Padua. Zu seinen Schülern gehörte ein Prager, Anton Kammel (um die Mitte des 18. Jahrhunderts geboren), ein Schützling des Grafen Waldstein. Kammel übersiedelte nach London, wo er als königl. Kammermusiker gegen das Jahr 1788 starb.

[2]) Ferrari (Domenico), geboren zu Piacenza in den Dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts, war einer der besten Schüler Tartini's und machte besonders durch seine Flageolettöne und gewisse Octaven-Passagen Aufsehen. Er trat 1748 in württemberg'sche Dienste, kehrte nach mehreren Jahren nach Paris zurück, wo er 1780 starb.

[3]) Antonio Lolli, geb. 1728 oder 1733 in Bergamo, nahm 1762 eine Anstellung in Stuttgart an, das er jedoch 1773 verließ, um abwechselnd in Petersburg,

Geld [1]). Er war in vieler Hinsicht Vorläufer und Vorbild Paganini's und der geistige Vater des blendenden, genial charlatanisirenden Virtuosenthums unter den Geigern; auch kann man das reisende Virtuosenthum kat' exochen füglich von Lolli datiren. Details über diesen Wiener Aufenthalt Lolli's fehlen gänzlich; nur daß ihn Mozart daselbst hörte, entnehmen wir dessen Briefe an Schwester „Nannerl". (Jahn. I. Beilage V.) Im Jahre 1794 concertirte Lolli „erster Violinspieler des Königs von Neapel" abermals in Wien, im Kärntnerthor-Theater. Er war nur mehr der Schatten des einst großen und gefeierten Virtuosen.

Im Jahre 1766 concertirte der junge Geiger La Motte [2]). Das „Wienerische Diarium" vom 31. December 1766 meldet darüber: „Montags den 29. d. M. hat auf der hiesigen Schaubühne nächst der k. k. Burg der unlängst hierhergekommene 13jährige Virtuos auf dem Violin Herr La Motte, insgemein der junge Engländer genannt, in einer daselbst gegebenen musikalischen Akademie zum großen Vergnügen zahlreicher Zuhörer mit verschiedenen Concerten und Soli sich hören lassen." (Es ist dies der erste eigentliche

---

Paris und London zu leben. Anfangs der Neunziger Jahre reiste er mit seinem Sohne, der sich auf dem Violoncell producirte und von dem auch in Wien 12 Cello-Sonaten im Stich erschienen. Lolli starb 1802 in Sizilien. Er hatte nur 2 Schüler gebildet: Jarnovich und Woldemar, „qui n'étaient guère moins fous, que lui." (Fétis.) Eine Zeit lang genoß auch ein Böhme, Franz Anton Ernst (geb. 1745) in Prag den Unterricht Lolli's. Ernst, damals Secretär des Grafen Salm, wurde später Soloviolonist am Gotha'schen Hof; er starb daselbst im Jahre 1805.

[1]) Ein sehr guter Aufsatz in Cramer's Magazin der Musik vom J. 1786 (II. Jahrg. 2. Hälfte p. 902) schildert diesen Virtuosen mit folgenden, eine ganze Classe charakterisirenden Worten: „Da Lolli gewohnt ist, sich so ganz seiner eigenen Laune zu überlassen, ihr zu folgen, wohin sie ihn auch ableitet; da er fast nie die Compositionen anderer Satzmeister, sondern immer seine eigenen vorträgt; da er sich an kein Zeitmaß bindet und in den allerungewissesten, unmöglich zu verfolgenden Pulsen umherirrt: so ist er so wenig für ein Orchester, als irgend eine Begleitung für ihn sein kann." „In seiner unnachahmlichen Geschicklichkeit und Fertigkeit besteht Lolli's ganzes Verdienst, er ist der größte Violinist geworden, ohne den Namen eines Tonkünstlers zu verdienen. Welche Empfindung, welche Leidenschaft hat er jemals uns dargestellt? Was hat er denn gethan? Er hat auf der Geige den Laut einer Flöte, einer Laute, einer Leyer, eines Dudelsacks &c. hervorgebracht; er hat das Krähen eines Hahnes, das Bellen eines Hundes und den Gesang der Vögel nachgeahmt."

[2]) Franz La Motte, geb. 1751 in Wien (nach Anderen in Holland) ging 1769 nach Paris, wo er mit Jarnowich siegreich rivalisirte, hierauf nach London. Er starb, erst 30jährig, im Jahre 1781 in Wien, nachdem er einige Jahre der kaiserl. Hofcapelle angehört. Der ihm von der Wiener Zeitung gegebene Beiname „der junge Engländer" rührt daher, daß ein industriöser Engländer den Knaben von seiner Mutter durch Kauf an sich gebracht hatte, dessen frühes Talent bilden ließ und auf Reisen eigennützig für sich verwerthete.

Concertbericht, den wir in der ehrwürdigen Wiener Zeitung finden, zugleich die einzige Concertnotiz im ganzen Jahrgang.) Es ist derselbe La Motte, von dem Mozart schreibt, daß die Wiener sein Staccato nicht vergessen können [1]).

Die folgenden Jahre brachten von fremden Violinspielern nach Wien: Stamitz (1772) [2]), Paisible, „Kammervirtuos der Herzogin von Bourbon" (1777 im Burgtheater) [3]), Franz Eck (1780) [4]), die hübsche und talentvolle Regina Strinasacchi (1783) [5]), Ignaz Fränzel [6]), Mestrino [7]) und Abraham Fisher [8]) („Monsieur Fischer, ein Engelländer und Virtuoso di Violino", wie die Tonkünstler-Societät ihn anzeigt).

---

[1]) Mozart an seinen Vater, 1783. (Bei Nohl, S. 414.)

[2]) „Herr Stamitz, reisender Virtuose", meldet lakonisch der erste Concertzettel der Tonkünstler-Societät v. Jahre 1772. Es wird wohl kein anderer als Carl Stamitz gemeint sein, der ältere Sohn des (1719 in Böhmen geborenen) Joh. Carl Stamitz Stifters der Mannheimer Violinschule. Carl Stamitz (geboren zu Mannheim 1746, hatte die Viola d'amour und Bratsche zu seinem Lieblingsinstrument erkoren und ein Viola-Concert ist es auch, was der „reisende" Stamitz in der Tonkünstler-Societät spielte.

[3]) Paisible, vorzüglicher Violinspieler, geb. in Paris 1745, erschoß sich in Petersburg, als alle seine Hilfsmittel versiegten.

[4]) Franz Eck, Sohn eines böhmischen Hornisten, geb. 1774 in Mannheim, war Anfangs in München angestellt, verließ es 1801 und ging als Solospieler nach Petersburg, er starb geisteskrank in Straßburg im J. 1804. Er ist der jüngere Bruder des berühmten Geigers Johann Friedrich Eck, Capellmeisters in München, und war Spohr's Lehrer.

[5]) Regina Strinasacchi, geb. 1764 in Mantua, heiratete den Cellisten Schlick in Gotha, wo sie 1823 starb. Mozart, der ihrem Spiele „sehr viel Geschmack und Empfindung nachrühmt, componirte für sie eine Sonate für Violine und Clavier, die er mit ihr in ihrem Concert (24. April 1784) vortrug. Es ist die B dur-Sonate, Nr. 454 bei Köchel.

[6]) Ignaz Fränzel, geb. zu Mannheim 1736, wirkte als Concertmeister und Musikdirector an der dortigen kurfürstl. Capelle. Sein Todesjahr ist unbekannt, es dürfte um das Jahr 1815 fallen. Sein kräftiges, aber mehr orchestermäßiges als virtuoses Spiel wurde sehr gerühmt. Sein bedeutendstes künstlerisches Verdienst war die Bildung seines Sohnes Ferdinand, des trefflichen Geigers, dem wir später (1814) unter den Wien besuchenden Concertspielern noch begegnen werden.

[7]) Nicolo Mestrino, geb. 1748 in Mailand, einer der ausgezeichnetsten Violonisten seiner Zeit, lebte lange Zeit in Ungarn, zuerst beim Fürsten Eszterhazy, dann beim Grafen Ladislaus Erdödy, welcher 1786 starb, worauf seine Capelle verabschiedet wurde. Hierauf übersiedelte Mestrino nach Paris, wo er 1790 starb.

[8]) John Abraham Fisher, geb. 1744 in London, wo er, mehrere Kunstreisen abgerechnet, meistens thätig war, heiratete in Wien 1784 die Sängerin Nancy Storace, die er aber so roh behandelte, daß er auf Geheiß Kaiser Josef's Wien verlassen mußte. Nach dieser ebenso kurzen als disharmonischen Ehe nannte sich seine Frau wieder Dlle. Storace. Näheres über diesen excentrischen Virtuosen (dessen Ende unbekannt ist) siehe in Pohl's „Mozart in London" S. 169.

Sowohl Stamitz als Paisible, Eck und Fisher spielten in den Akademien der Tonkünstler-Societät.

Zwei berühmte deutsche Violinspieler und Componisten, Benda, Vater und Sohn, besuchten Wien zu jener Zeit. Georg Benda, den Vater [1]), finden wir im Jahre 1779 als Veranstalter einer Akademie im Kärntnerthor-Theater, worin hauptsächlich Gesangsstücke aus seinen höchst beliebten Opern „Romeo und Julie" und „Georg Walder" unter Mitwirkung von Demoiselle Cavalieri und A. vorgeführt wurden. G. Benda producirte sich dabei selbst als Violinvirtuose. Sein Sohn, Friedrich Ludwig Benda, kam im Jahre 1782 (aus Ludwigslust) nach Wien, in Begleitung seiner Gattin, von welcher Gluck einmal erklärte, „daß er keine Sängerin kenne, die eine so wahre und gute Art des Vortrags habe". Eine Anstellung des Vaters und Sohnes bei der Nationaloper, wovon damals die Rede war, erfolgte nicht, so viel Beifall auch Beide ernteten. — Die Sängerin Maria Felicita Benda war eine geborene Rietz, sie ließ sich bald von Friedrich Ludwig Benda, ihrem ersten Manne, scheiden, und trat im Jahre 1797 zu Reval mit ihrem fünften Manne (Zeibisch) vor's Publicum.

In den siebziger und achtziger Jahren konnte sich mit der Violine noch kein zweites Instrument rücksichtlich der Ausbildung der Virtuosität messen. Die Geiger standen damals unter den Wien besuchenden Virtuosen in Qualität und Quantität obenan.

Dittersdorf erzählt, er habe bei seinem Besuche in Wien (1786) dort nicht weniger als „sieben auswärtige Virtuosen auf der Violine" angetroffen. Als die vorzüglichsten bezeichnet er Jarnovich [2]) und Fränzel, den Vater. Auch der bekannte Scheller war darunter, dessen Leistungen eine Zeitung im Jahre 1783 mit der Versicherung pries: „Er spielt über alles natürlich das alte Weib, wie sie zankt und vor Zorn singt; auch weint er sehr natürlich" u. s. w.

[1]) Georg Benda, geb. 1722 zu Jungbunzlau in Böhmen, berühmter Violinvirtuose und Componist, war eine zeitlang unter Schröder in Hamburg engagirt, später in Gotha, starb 1795. Sein Sohn Friedrich Ludwig Benda, geb. in Gotha 1746, als trefflicher Violinspieler anerkannt, starb in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts. Es verdient Erwähnung, daß der berühmte Violinspieler Franz Benda, Vetter Georg Benda's (nicht dessen Bruder, wie Gerber und seine Nachfolger sagen), geb. 1709 in Böhmen, gest. 1786 in Potsdam als Concertmeister Friedrich des Großen, zwei Jugendjahre in Wien verlebt hatte, wo er Anfangs in Diensten des Grafen Uhlefeld, dann des Feldmarschalls Montecucculi, endlich des Marquis v. Lüneville stand. Von Wien aus machte er mit den ihm eng befreundeten Musikern Czarth, Höckh und Weidner eine Kunstreise nach Polen, die ihr Engagement in Warschau zur Folge hatte.

[2]) J. M. Jarnowich (auch Giarnovicchi genannt), geb. 1745 (in Palermo nach Fétis, in Ragusa nach Gyrowetz), Schüler von Lolli, brachte den größten Theil seines Lebens auf Reisen zu und starb 1804 in Petersburg.

Er selbst hatte den bescheidenen Lieblingsspruch: Ein Gott, — ein Scheller! — Bei aller Charlatanerie war er ein Mensch von großer Begabung [1]).

Wir übergehen von den fremden zu den einheimischen Violonisten, welche in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts in Wien eine hervorragende Rolle spielten. Obenan ist Dittersdorf [2]) zu nennen, ein Wiener Kind, das durch seine zwar vielfach unterbrochene, aber stets wieder neu angeknüpfte Thätigkeit in Wien als Virtuose und Componist einen bedeutenden Einfluß übte, bis seine Virtuosität durch jüngere Geiger, seine Compositionen durch das glänzend aufgehende Gestirn Mozart's verdunkelt wurden. Unserer Generation höchstens als Autor einiger heiterer Singspiele wie „Doctor und Apotheker" oder „Hieronymus Knicker" im Gedächtniß, war Dittersdorf seinerzeit und speciell für das Wiener Concertleben noch in dreifacher Eigenschaft wichtig: als Violinvirtuose, als Sinfonien- und Quartetten-Componist, endlich als Autor mehrerer Oratorien. Durch sein Violinspiel glänzte er schon als Knabe in der Capelle des Prinzen von Hildburghausen und nach deren Auflösung im Theaterorchester und den Burgtheater-Akademien, wo er jeden Freitag ein Concert spielen mußte. Auch in den Akademien der Tonkünstler-Societät finden wir ihn später noch hin und wieder mit einem eigenen Violin-Concert (z. B. 1773 zwischen den Abtheilungen seines Oratoriums „Esther"). Er war ein Schüler Trani's in Wien, welcher seinerseits als Herzensfreund Ferrari's sich dessen Spielweise vollkommen angeeignet hatte. Durch Trani's Unterricht überging diese Methode wieder auf Dittersdorf, welcher sich rühmt, die Ferrari'schen Compositionen „ganz in Ferrari's Geschmack" gespielt zu haben.

---

[1]) Jacob Scheller, geb. 1759 in Böhmen, besuchte die Jesuitenschule in Prag und bereitete sich dort für den geistlichen Stand vor, ging aber bald zur Künstlerlaufbahn über. Eine Zeitlang hielt er sich in Wien auf, dann in München und Mannheim. Er lebte 3 Jahre in Paris, kehrte dann nach Deutschland zurück, wo er bis zum Jahre 1792 Concertmeister in der Capelle des Herzogs von Würtemberg war. In der 2. Hälfte seines Lebens trieb er unstät und meist betrunken als vagabundirender Geiger herum. Sein Todesjahr ist unbekannt. F. Rochlitz gibt eine hübsche Schilderung Scheller's in seinem Buch „für Freunde der Tonkunst". (II. 356.)

[2]) Carl Ditters, später geadelt mit dem Prädicat v. Dittersdorf, ist in Wien im Jahre 1739 geboren. Mit 12 Jahren trat er schon als Page in die Capelle des Prinzen v. Hildburghausen ein, welcher für seine weitere Ausbildung sorgte. Nachdem er eine kurze Zeit im Orchester der Hoftheater gedient, ging er mit Gluck nach Italien. Zur Kaiserkrönung Josef II. (1765) ging Dittersdorf mit dem Hof nach Frankfurt, wo er sich mit großem Beifall hören ließ. Hierauf trat er als Capellmeister in den Dienst des Bischofs v. Großwardein, von dem er sich 1769 trennte, um in gleicher Eigenschaft bei dem Fürstbischof von Breslau zu fungiren. Dieser ernannte Dittersdorf zum Amtshauptmann in Freyenwald (österr. Schlesien), verschaffte ihm den päpstlichen Orden des goldenen Sporns und den Adel. Dittersdorf starb in den dürftigsten Verhältnissen 1799 auf einem Gute des Baron Stillfried in Böhmen.

Dittersdorf hat vier Oratorien componirt („Hiob“, „Esther“, „David“, „Isaak“), welche in dem Repertoire der Tonkünstler-Societät eine hervorragende Stelle einnahmen. Seine Streichquartette gehörten zu den Lieblingsstücken der Dilettanten (sechs davon sind im Jahre 1866 in Leipzig neu aufgelegt worden) und einige Sinfonien wurden in den Concerten häufig gespielt. Am merkwürdigsten darunter ist wohl das Orchesterwerk, das Dittersdorf im Jahre 1786 unter dem Titel aufführte: „Ovids Metamorphosen, eine Reihe von 12 charakteristischen Sinfonien“. Die ersten sechs gab Dittersdorf im Augartensaal, die andern sechs (an einem Abend) im Theater, acht Tage später. Im ersten Satz der einen Sinfonie („Actäon“) wird die Jagd Actäon's geschildert, im Adagio badet sich Diana, im Menuett überrascht sie Actäon, im Finale zerreißen ihn die Hunde. Der damals gefeierte Schriftsteller Probst Hermes (Verfasser von „Sophiens Reise“) schrieb eine Analyse der Dittersdorf'schen Sinfonien und zeigte diese Composition „eines unserer größesten Männer“, auch in der „Wiener Zeitung“ von 1783 mit pomphaftem Lobe an. Auch als Violinspieler huldigte Dittersdorf gern derselben Tendenz zu realistischer Tonmalerei [1]). Programm-Sinfonien, die man seit Berlioz und Lißt für eine unbestrittene Errungenschaft neuester Zeit anzusehen pflegt, sind eigentlich ein alter Einfall, Roccoco-Musik. Dittersdorf in Deutschland, Rosetti in Italien waren die Ersten, welche Sinfonien mit bestimmtem schilderndem Programm schrieben; kleine Tonmalereien und bestimmte Ueberschriften kurzer Clavierstücke (wie sie am reichlichsten Fr. Couperin spendete) waren schon früher, und als vereinzelte Spielerei bekannt gewesen. Dittersdorf dehnte die malende Tendenz auf größere sinfonische Formen aus, indem er in seinen „Ovidischen Metamorphosen“ den Sturz Phaetons, die Verwandlung Actäons, die vier Zeitalter schilderte, eine andere Sinfonie mit dem Titel „il Combattimento delle umane Passioni“ schrieb u. s. w.

---

[1]) Forkel's „Musikal. Almanach für das Jahre 1789“ berichtet aus Wien: „Im Jahre 1786 versuchte der berühmte Tonkünstler v. Dittersdorf in einer Akademie im Wiener Augarten das Quacken der Frösche auf der Violine nachzuahmen. Alles war mit dem trefflichen Manne ungemein zufrieden. Nichts konnte ihm bei dieser Gelegenheit doch so sehr schmeicheln als das Mißvergnügen zweier Bauern, welche mit dem Ausruf: „Ist's weiter nichts als ein Froschgeschrei, so was hören wir zu Hause alle Tage!“ brummend hinweggingen.“ (Der Redacteur — Forkel — macht dazu die Anmerkung: „Wenn Herr v. Dittersdorf solche Späße auch in seinen Metamorphosen angebracht hat, die der Herr Probst Hermes in seiner Analyse derselben bey jedem Anderen vielleicht für Kindereyen erklärt, und nur bey ihm sie nicht dafür hält, so bedanken wir uns dafür. Auch glauben wir, daß ein Mann, der fähig ist, eine so äußerst abgeschmackte und für die Kunst erniedrigende Kinderey öffentlich zu begehen, gar nicht im Stande ist, in irgend einem Werke der Kunst würdigen Ausdruck zu erreichen.“) (p. 128.)

Ein Seitenstück war Rosettis berühmte, insbesondere in Paris beliebte Sinfonie „Telemach". Sie beginnt mit der Darstellung eines Ungewitters, das allmälig aufhört; nun kündigt ein Fagottsolo (!) die Rede Mentors an Calypso an, ein Oboesolo erklingt als Antwort der Göttin u. s. w. Wie Berlioz heutzutage, so vertheilte auch Rosetti seinerzeit gedruckte erklärende Programme [1]). Das Genre der malenden (oder wie Rochlitz wollte „historischen") Sinfonien, erfuhr vielen Widerspruch und erlosch, als der kurze Reiz der Neuheit vorüber war. Die Malerei zog sich wieder in die kleineren Clavier-Compositionen zurück, wo Leute wie Steibelt damit sehr einträglichen Schwindel trieben.

Wir nennen, des inneren Zusammenhangs halber, gleich hier ein weiteres Exemplar der descriptiven Musik, das den Wienern im vorigen Jahrhundert credenzt wurde. Es hieß: „Werther. Ein Roman, in Musik gesetzt von Pugnani, Musikaufseher des Königs von Sardinien", und wurde am 22. März 1796 im Burgtheater gegeben [2]). In dieser sinfonischen Dichtung versuchte Pugnani blos durch instrumentale Mittel die wichtigsten Situationen des Göthe'schen Romanes so deutlich auszudrücken, daß der Hörer (der übrigens ein gedrucktes Programm erhielt) sie wiedererkennen mußte. Felix Blangini (der seinerseits auch eine „Werther-Cantate" mit Gesang geschrieben) erzählt in seinen „Souvenirs", Pugnani habe, als er seine Werther-Sinfonie in Turin vor einem vornehmen Kreis geladener Gäste aufführte (wobei er vor lauter Aufregung den Rock abwarf und in Hemdärmeln dirigirte) bei der Stelle von Werther's Tod plötzlich ein Pistol hervorgezogen und im Saal abgefeuert [3]).

Wir kehren zu den einheimischen Violinspielern zurück. In den Concerten der Tonkünstler-Societät und anderen Akademien finden wir unter andern folgende Wiener Geiger vertreten: Starzer [4]) und Ordon-

[1]) Der Pariser Correspondent der „Leip. Allg. M. Ztg." bespricht in Nr. 43 v. J. 1800 diese Programm-Sinfonien als noch sehr im Schwung befindlich und nennt Rosetti's Telemach-Sinfonie „ein Muster in ihrer Art".

[2]) Gaetano Pugnani, Schüler Corellis und einer der ausgezeichnetsten Violinvirtuosen seiner Zeit, war im Jahre 1727 in Turin geboren, wo er im Jahre 1808 starb.

[3]) Der launige „Eipeldauer" berichtet über diese in der letzten Fastenwoche stattgehabte Akademie: „Sonst habn's um die Zeit 's Leiden Christi in der Musik aufg'führt; desmal habn's aber zur Abwechslung d'Leiden des jungen Werther's geben, und da haben einige Zuhörer glaubt, daß sich der Werther in der Musik wirklich erschießen wird, und weil das nicht g'scheh'n ist, so sind's harb worden und davon gangen." (Briefe rc. 26. Heft v. J. 1796.)

[4]) Starzer (Geburtsort und Geburtsjahr unbekannt), war zuerst als Solospieler in Wien, dann 1762 in Petersburg angestellt, kam jedoch 1770 wieder nach Wien, wo er namentlich ob seiner (meist für Noverre geschriebenen) Ballet-Compositionen geschätzt war. In seinen späteren Jahren mußte er ob seiner Corpulenz das Violinspiel aufgeben; er starb 1793 als Capellmeister in Wien.

nez[1]) (als Componisten von Violin-Concerten, nicht mehr selbst als Virtuosen), Conforti[2]), Anton Hofmann von der Hofcapelle[3]), die Brüder Anton und Paul Wranitzky[4]), Luigi Tommasini[5]), Huber[6]) die fürstlich bathiani-schen Kammermusiker Zistler und Sperger (letzterer auch Contrabassist), Spengler, Schmidt, Schlesinger und Marchand[7]). Unter die großen Virtuosen ist keiner von ihnen zu zählen, die angesehensten der Genannten, Starzer, Ordonnez und die Wranitzky, waren zwar tüchtige Geiger, aber mehr noch als Componisten und Orchester-Dirigenten geschätzt. Dennoch war der jüngere der Brüder Wranitzky, Anton, für das Wiener Violinspiel sehr wichtig, gewissermaßen kann er mit Dittersdorf als Begründer der Wiener Geigenschule angesehen werden; diese beiden waren jedenfalls die ersten namhaften einheimischen Geiger; vor ihnen galten fast ausschließlich italienische Muster[8]).

Unter den Schülern Anton Wranitzky's ist Schuppanzigh, unter jenen Dittersdorf's Pichl am bekanntesten geworden. Von Schuppanzigh, dessen Thätigkeit überwiegend ins 19. Jahrhundert fällt, wird im zweiten Buche die Rede sein, obgleich er (sowie sein Zeitgenosse Franz Clement) schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts seine Laufbahn eröffnete. Wenzeslaus Pichl erfreute

---

[1]) Carl Ordonnez, geboren in Spanien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, trat 1766 in die Wiener Hofcapelle ein. In der Akademie der Tonkünstler-Societät wurden manchmal Sinfonien und Cantaten seiner Composition aufgeführt. Todesjahr unbekannt.

[2]) Conforti Anton, geb. 1743 in Piemont, Schüler Pugnani's, war um das Jahr 1772 in Wien ansässig, wo ihn Burney hörte.

[3]) Anton Hofmann, ein tüchtiger Geiger, geb. 1723, starb in hohem Alter 1809 in Wien.

[4]) Anton Wranitzky, geb. 1760 in Mähren, war vom Jahre 1794 bis zu seinem Tod (1819) Capellmeister beim Fürsten Lobkowitz, der später als Mitinteressent am Hofoperntheater ihm auch die Leitung des Theater-Orchesters anvertraute. Die Sängerinnen Kraus-Wranitzky und Seidler-Wranitzky waren seine Töchter; die Geiger Anton und Friedrich Wranitzky seine Söhne. Paul Wranitzky, älterer Bruder Antons, geb. 1756, war Violinist bei Esterhazy bis 1785, dann Orchester-Director an den Wiener Hoftheatern bis zu seinem im Jahre 1808 erfolgten Tode. Er hat viele Operetten u. A. componirt.

[5]) Luigi Tommasini war (unter Haydn) Concertmeister beim Fürsten Esterhazy.

[6]) Pankraz Huber war im Jahre 1772 (wo ihn Burney in Wien hörte) Violinist im Theater-Orchester. Außerdem waren zwei Violinisten gleichen Namens Mitglieder der Hofcapelle: Karl H. († 1779) und Thaddeus H. († 1798).

[7]) Heinrich Marchand, junger Violinspieler aus Salzburg, kam 1783 nach Wien, wo ihm Mozart freundschaftlichst zu helfen bemüht war. (Jahn III. S. 293.)

[8]) Vergl. Wasielewsky „Die Violine" (S. 208), wo diese Ehre (kaum ganz billig) nur für Wranitzky vindicirt wird.

sich als Geiger, wie als fleißiger Componist für die Violine der Hochschätzung seiner Zeitgenossen, doch verließ er Wien zu schnell und lebte zu lange fern von Deutschland, um daselbst einen nachhaltigen Ruhm zu erwerben [1]).

Wir nennen noch den Dilettanten Heinrich Eppinger, wegen des Accents, den man damals auf seine Confession legte [2]), und zwei violinspielende junge Mädchen, Demoiselle Ringbauer und Demoiselle Bayer, welche in den Jahren 1783 und 1784 in Wien Aufsehen machten [3]). Von dem zur selben Zeit in Wien lebenden Ignaz Schweigl haben wir einzig Kunde durch seine 1786 erschienene Violinschule. Auch bezüglich des Geigers Türke, Schülers von A. Wranitzky, sowie zweier von Dittersdorf erwähnten Violinspieler, König und Zügler, müssen wir uns mit der Nennung der Namen begnügen.

Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts finden wir auch schon das Violoncell als Solo-Instrument in Wien durch eine ziemliche Reihe von Namen vertreten. Künstler von europäischem Ruf waren nicht darunter, mit Ausnahme des jugendlichen Bernhard Romberg, der mit seinem Vetter, dem Violinspieler Andreas Romberg, im J. 1796 sich kurze Zeit hier aufhielt. Wir werden ihn als fertigen Meister im weiteren Verlauf unserer Darstellung wieder begegnen. Unser heutiges Violoncell datirt bekanntlich aus viel späterer Zeit als die Geige, der französische Abbé Tardieu erfand es im Jahre 1708. Früher bediente man sich der Viola di Gamba zur Begleitung in Concerten. Ehe das Violoncell durch das Spiel der Brüder Duport (geboren in Paris gegen

---

[1]) Wenzeslaus Pichl, geb. 1741 in Bechin (Böhmen) studirte in Prag, erhielt von Dittersdorf (1760) Anleitung im Violinspiel und eine Anstellung in der Capelle des Bischofs von Großwardein. Hier blieb P. einige Jahre und trat dann als Capellmeister in die Dienste des Grafen Hartig in Prag. Im J. 1771 als erster Geiger im Nationaltheater in Wien angestellt, verließ er auch diesen Posten bald, um Musik-Director bei dem in Mailand residirenden Erzherzog Ferdinand zu werden. Er blieb 21 Jahre lang in Italien, kehrte nach der französischen Occupation Mailands nach Wien zurück, wo er 1804 starb. Gyrowetz spricht in seiner Selbstbiographie von P. mit großer Wärme.

[3]) „Als einen Beweis, wie allgemeine Duldung hier immer tiefere Wurzeln schlägt (!), verdient bemerkt zu werden, daß am abgewichenen Palmsonntag ein hoffnungsvoller Jüngling, Heinrich Eppinger, jüdischer Nation, als Dilettante im hiesigen Nationaltheater zum Vortheil (christlicher) Wittwen und Waisen mit einem Concert auf der Violine sich hören ließ." (Wiener Nachricht in der „Musikal. Real-Zeitung", Speier, 1789, Nr. 24.)

[3]) „Im März 1784 spielte in Wien im Nationaltheater ein elfjähriges Mädchen, Dlle. Ringbauer, ein Violinconcert von Giarnovich und erhielt unbeschreiblichen Beifall". (Cramer's Magazin von 1784, p. 207.) Nach derselben Quelle excellirte Dlle. Bayer, die Tochter eines kaiserl. Hoftrompeters, als Violinspielerin; Friedrich d. Gr. soll sie einst sogar gewürdigt haben, ihr Spiel mit der Flöte zu begleiten. Der Berichterstatter fügt (Cramer's Magazin von 1783) den Vorschlag bei, die violinspielenden Damen — eine auffallende Seltenheit zu jener Zeit — sollten sich dazu lieber als Amazonen kleiden.

die Mitte des 18. Jahrhunderts) eine kunstreichere Behandlung erfuhr, war es in so schlechten Händen, daß Friedrich der Große es spöttisch nur „das Nasen-instrument nannte. Einer der frühesten Virtuosen auf dem Violoncell, und der vielleicht am meisten beigetragen hatte, durch dieses Instrument die frühere Baß-viola zu verdrängen, der Italiener Franciscello, hielt sich um das J. 1730 in Wien auf. Franz Benda verkehrte hier viel mit ihm und nahm sich dessen Spiel zum Muster für seinen Vortrag auf der Violine. Das Jahr wie der Ort von Franciscello's Geburt und Tod sind unbekannt.

Die Künstler, welche in Wien meistens in den Akademien der Tonkünstler-Societät mit Violoncell-Solo's hervortraten, waren in den Siebziger Jahren: Johann Hofmann von der Hofcapelle, Bruder des früher genannten Geigers Anton Hofmann, mit dem er manchmal Duos aufführte (— „die beiden Herren Hofmänner" —), Marteau, Reicha[1]), Hauer, Janson[2]); in den Achtziger Jahren: Weigl[3]) (Vater), Willmann[4]) und Küffel[5]); endlich im letzten Decennium: Caj. Gottlieb aus Florenz und Hauschka[6]).

---

[1]) Josef Reicha, geb. in Prag 1746 (Oheim des bekannten Componisten und Theoretikers Anton Reicha) stand Anfangs durch mehrere Jahre im Dienste des Grafen Wallerstein und trat 1787 als Concertmeister und Orchester-Director in die kurfürstliche Capelle in Bonn, wo er im Jahre 1795 starb.

[2]) Jean-Baptist Janson (genannt „der ältere", zum Unterschied von seinem jüngeren Bruder Louis-Auguste, der gleichfalls als Violoncellist geschätzt war) ist 1742 in Valenciennes geboren. Er machte in der zweiten Hälfte der Siebziger Jahre eine Kunstreise nach Deutschland; nach Paris zurückgekehrt, wurde er 1795 Professor am Conservatorium. Er starb in Paris 1803.

[3]) Weigl (Franz Josef), geb. 1740 in Bayern, kam jung zur Esterhazy'schen Capelle nach Eisenstadt, welche damals Jos. Haydn leitete. Von dort kam Weigl als Cellist ins Theater-Orchester nach Wien und wurde 1768 Mitglied der Hofcapelle. Er starb in Wien im J. 1820, zwei Jahre nachdem er sein 50jähriges Jubiläum in der Hofcapelle gefeiert. Seine Söhne waren Josef Weigl, der Componist der „Schweizerfamilie" (geb. 1766 zu Eisenstadt, Haydn's Pathkind) und Thaddäus Weigl, Musikalienhändler (geb. in Wien 1774).

[4]) Max Willmann, geb. 1768, war Cellist in der kurfürstl. Capelle in Bonn und dort College Bernhard Romberg's; später Solospieler im Theater an der Wien. † 1812.

[5]) Als Stylprobe geben wir die Anzeige von Küffel's Concert in der Wiener Zeitung (1. Mai 1782), welche lautet: „Monsieur Küffl, Virtuos auf dem Violoncello, ist entschlossen morgen den 2. May im Kärnthnerthor-Theater. Eine musikalische Akademie zu seinem Vortheil zu geben, wobey sich unter anderen Herr Lippert, ein Tenorist aus der Pfalz, mit 2 Arien wird Beyfall zu erwerben bestreben. Man hofft von der Einsicht und Billigkeit eines erlauchten Adels wie auch von allen andern Musikfreunden einen zahlreichen Zuspruch und ehrenden Beyfall, welchen zu verdienen sich Monsieur Küffl äußerst angelegen seyn lassen wird".

[6]) Hauschka (Vincenz), geb. in Böhmen 1766, wurde bereits mit 16 Jahren an der Capelle des Grafen Thun angestellt, machte nach dessen Tode Kunstreisen und

8*

Auch auf dem Contrabaß sehen wir bereits zwei Wiener Künstler das Wagestück des Solospielens, allerdings nur selten und ausnahmsweise, unternehmen: den als Violinspieler früher genannten Johann Sperger[1]) und den Contrabassisten Pischlberger[2]).

3. Bläser.

Den Geigern zunächst standen unter den Instrumentalvirtuosen an Zahl wie an Beliebtheit die Bläser. So spät die Blasinstrumente entstanden, oder wenigstens eine concertfähige Form und Technik erlangt hatten, die Virtuosen ließen nicht lange auf sich warten, — es war, als sollte dies erstaunlich rasche Aufblühen in allen Zweigen der Instrumentalmusik für das allmälige Sinken der Gesangskunst in dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts gleichsam schadlos halten. Die Clarinette und das Waldhorn waren in der That kaum erfunden, als schon Virtuosen auf diesen Instrumenten auftraten, welche die Bewunderung ihrer Zeit erregten und verdienten. Der Anstoß kam abermals von Italien her, dem Heimatland der Oper, welche immer reicherer Orchestermittel bedurfte und sie auch allmälig hervorrief. Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts stellten sich Flöte, Oboe, Fagott, Horn und Trompete in den Orchestern den Streichinstrumenten ebenbürtig zur Seite und, was seit den „Nomen" der pythischen Spiele nicht mehr dagewesen, es traten Virtuosen auf Blasinstrumenten auf. Die Flöte geht im Alter voran; schon zu Ende des 17. Jahrhunderts werden in Deutschland Meister des Flötenspieles genannt. Durch Quanz, welcher ihr (1726) einen beweglichen Pfropf und mehrere Klappen gab, wurde die Flöte erst eigentlich concertfähig[3]). In Dilettanten-Kreisen und Concerten nahm das Flötenspiel bald überhand. Werden's Musikalisches Taschenbuch für 1803" sagt (S. 82): „Es gibt für alle Instrumente, die einen schönen

---

begab sich im J. 1792 nach Wien, wo er bald als einer der ersten Violoncellisten geschätzt war. Da er daselbst ein einträgliches Amt bei der Staatsgüter-Administration erhielt, übte er seine Kunst späterhin nur als Liebhaberei aus. Auf die Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde und der Concerts spirituels nahm er hervorragenden Einfluß. Er starb in Wien 1840.

[1]) Sperger Johann, Virtuos auf dem Contrabaß und der Violine, erhielt seine musikalische Bildung in Wien, wurde später mecklenburg'scher Hofmusicus und starb im J. 1812.

[2]) Pischlberger war als Contrabassist beim Schikaneder'schen Theater angestellt; für ihn schrieb Mozart die obligate Contrabaß-Partie zu der (für Gerl) componirten Baßarie „Per questa bella mano". Pischlberger hämmerte auch das Glockenspiel Papageno's hinter der Scene bei den ersten Aufführungen der „Zauberflöte". (Jahn. IV. 654.)

[3]) Vergl. Zamminer „die Musik" S. 280.

Ausdruck zulassen, Concerts in großer Anzahl, aber bei weitem die meisten für Flöte" [1]).

Der vorzüglichste Flötist, der sich im vorigen Jahrhunderte in Wien producirte, dürfte Wendling [2]) gewesen sein, ihm folgten die minder bekannten: Scholl (1787), Gehring (1783), Freysold (1784).

Der Flöte stand die Oboe an Beliebtheit zunächst, diese Vervollkommnung der altehrwürdigen Schalmey. In Italien fand sie ihre ersten großen Virtuosen: die Brüder Alessandro, Antonio und Gaetano Besozzi. In Wien concertirten in den achtziger Jahren einige der berühmtesten Repräsentanten dieses Instruments: Josef Ferlendis [3]), Ramm [4]), Le Brun [5]) (1785), Czerwenka [6]) (1797) und Triebensee [7]) (1795).

---

[1]) Gegen den Anfang des 19. Jahrhunderts waren die beliebtesten Componisten für die Flöte: Westerhoff, Müller, André, Pleyel, Hoffmeister, Devienne, Campagnoli, Rosetti, Massoneau, Tromlitz, Graf, Krommer, Wranitzky, Schubert, Hartmann, Neubauer, Vogl. Der bekannte Componist und Musikhändler Franz Anton Hoffmeister (geb. 1754, † 1812 in Wien) hat allein für die Flöte die unglaubliche Zahl von 156 Quartetten, 96 Duetten, 44 Trios, 30 Concerten und 28 Quintetten componirt!

[2]) Johann Baptist Wendling, ein Elsässer, trat als Flötist 1754 in die Mannheimer Capelle, wurde 1778 nach München versetzt, wo er 1800 starb. In Mannheim stand er mit Mozart in freundschaftlichem Verkehr (1777). Nach Schubart's Urtheil (Aesthetik, S. 143) war Wendling mehr darauf aus, das Schöne und Rührende hervorzubringen, als das Schwere, Schnelle, Ueberraschende.

[3]) Josef Ferlendis (— so nennt ihn übereinstimmend mit alten Concertzetteln Fétis, während Jahn Ferlendi schreibt —) war 1755 in Bergamo geboren, trat 1775 in die Salzburger Capelle, wo Mozart ein Oboeconcert für ihn schrieb. Dort studirte und verbesserte er auch das alte, vernachlässigte Englisch-Horn. 1802 etablirte er sich in Lissabon, wo er starb. Er hatte zwei Söhne, die gleichfalls einen namhaften Ruf als Oboebläser erlangten: Angelo F. (geb. 1781 in Brescia, ließ sich 1801 in Petersburg nieder) und Alexander F. (geb. 1783 in Venedig), der viele Kunstreisen machte und 1805 in Paris auf dem dort wenig bekannten Englisch-Horn excellirte.

[4]) Friedrich Ramm, geb. 1744, trat schon 1758 in die Mannheimer Capelle, feierte 1808 sein Dienstjubiläum in München. Als Oboist übertraf er noch den berühmten Le Brun. Im Jahre 1800 oder 1801 spielte Ramm beim Fürsten Lobkowitz in Wien mit Beethoven, dessen Quintett op. 16 (F. Ries, p. 78—79). Mozart's für Ferlendis componirtes Oboeconcert wurde später Ramm's „cheval de bataille", wie Mozart 1778 aus Mannheim seinem Vater schreibt.

[5]) Le Brun (Louis-Auguste), geb. 1746 in Mannheim; heiratete 1775 die berühmte Sängerin Franciska Danzi, concertirte 1781 in London, 1784 mit großer Furore in Paris; starb 1790 in Berlin, 44 Jahre alt. — Er hat sehr viel für die Oboe componirt.

[6]) Josef Czerwenka, geb. 1759 in Böhmen, kam 1789 in die Capelle des Fürst-Erzbischof von Breslau, 1790 zum Fürsten Esterhazy nach Eisenstadt; 1794 begab er sich nach Wien und wirkte daselbst als Solospieler im Theater und der Hofcapelle bis 1829, wo er pensionirt wurde.

[7]) Josef Triebensee (manchmal auch unrichtig „Trübensee" geschrieben), geb. 1760 in Wien, wo sein Vater Oboist im Nationaltheater war, 1796 wurde er

Die Clarinette (1696 von Christof Denner in Leipzig erfunden) ist das jüngste in unser modernes Orchester eingetretene Instrument. Erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts wurde es durch die Verbesserungen Iwan Müller's auf die Höhe eines wahrhaften Concertsinstruments gehoben. Doch begegnen wir schon in den letzten 20 Jahren des vorigen Jahrhunderts einigen bedeutenden Clarinettvirtuosen. In Wien sind vor Allem die Brüder Stadler zu nennen, insbesondere Anton Stadler, der als trefflicher Virtuose und sehr zweideutiger Freund eine Rolle in Mozart's Leben spielt. (Vergl. Jahn's „Mozart" III., S. 248.) Beide Brüder, über welche fast alle näheren Daten fehlen, waren bei der kaiserlichen Hofcapelle angestellt, wo bis zum Eintritt der beiden Stadler (1787) die Clarinette nicht vertreten war. Sie cultivirten auch das Bassethorn und brachten an den Clarinetten einige Verbesserungen an. Mozart componirte für Anton Stadler sein schönes Quintett mit Clarinette in A und ein Clarinettconcert (1791). Ersteres spielte Stadler in der Akademie der Tonkünstler-Societät 1789 zum ersten Mal [1]).

Nebst Stadler ist noch der Clarinettist Beer [2]) zu nennen, der das Instrument (durch Hinzufügung einer fünften Klappe) sozusagen erst geschaffen hatte. Er spielte in Wien im Jahre 1798 in der Tonkünstler-Societät ein eigenes Concert. Einen dritten Clarinettvirtuosen von Bedeutung, der im vorigen Jahrhundert in Wien gespielt hatte, wüßten wir nicht zu nennen, ein Beweis, daß die Clarinette als Concertinstrument erst im Aufblühen war.

Häufiger und beliebter als jetzt waren damals Concerte auf Blechinstrumenten: Horn, Trompete, Posaune. Unter den Waldhornisten stand der berühmte Punto [3]) obenan, der am 11. April 1800 ein Concert im Burgtheater

---

Dirigent der Capelle des Fürsten Liechtenstein, bei dem er lange Zeit in Felsberg lebte. Er hat mehrere Concerte für die Oboe, dann Quartette, Quintette &c. componirt. In den Akademien der Tonkünstler-Societät spielte T. 1792 und 1794 Oboeconcerte eigener Composition.

[1]) Anton Stadler starb 1812 in seinem 59., Johann St. 1804 in seinem 48. Jahre.

[2]) Josef Beer, Clarinettvirtuose, geb. 1744 in Böhmen, trat in Paris in Dienste des Herzogs v. Orleans, begab sich 1788 auf Kunstreisen und kehrte 1791 nach Prag zurück, wo er 1792 bei den Krönungsfesten Kaiser Franz II. Furore machte. Er starb daselbst 1811. Sein Schüler Michel Yost, genannt „Michel", wurde das Haupt der französischen Clarinettistenschule und bildete den berühmten Clarinettisten Bärman.

[3]) Punto, dessen wirklicher Name Johann Wenzel Stich lautet, 1748 bei Czaslau in Böhmen geboren, wurde auf Kosten des Grafen Thun in Dresden ausgebildet, kehrte dann in die Capelle dieses Edelmannes zurück, entwich aber im Vorgefühl des ihm winkenden Ruhmes heimlich aus Prag und unternahm große Kunstreisen. In Paris erregte sein Spiel 1778 Enthusiasmus. Keine Nation hatte ihm einen ebenbürtigen Rivalen auf seinem Instrumente entgegenzustellen. Im Jahre 1782 trat Punto in den Dienst des Grafen Artois (Carl X.), der von allen Instru-

gab, worin er mit **Beethoven** die von Letzterem für ihn componirte Sonate in F dur für Horn und Clavier spielte. Im folgenden Jahre (1801) gab **Punto** zwei Concerte im Theater an der Wien. **Punto** galt für den ersten großen Virtuosen auf dem Waldhorn. In Wien waren seinen Productionen jene der Brüder **Böck**[1]), welche ihre erste Kunstreise nach Wien schon 1775 machten und hier durch drei Jahre in Diensten des Fürsten Batthiany verblieben, vorangegangen. Später (1787) finden wir sie abermals in Wien concertirend. Endlich ist der Waldhornist **Belloli**[2]) zu nennen, der sich im Jahre 1800 im Burgtheater producirte. Die **Trompete** war durch einen vorzüglichen Virtuosen, den Hoftrompeter Anton **Weidinger** vertreten, welcher etwa vom Jahre 1800 an eine stabile Figur im Wiener Concertleben bildete und ähnlich wie Fräulein **Auernhammer** und die Harfenspielerin **Müller** alljährlich sein Concert im Burgtheater gab, bis ihn sein Sohn **Josef** († 1832) in den zwanziger Jahren ablöste, um gleichfalls durch ein alljährliches Concert für die künstlerische Aufrechthaltung der Klappentrompete und des Namens Weidinger zu sorgen. A. **Weidinger** war der Erfinder der Klappentrompete, deren er sich in seinen Concerten ausschließlich bediente. — Nennen wir schließlich noch den Posaunisten **Rust**, Orchestermitglied des Theaters an der Wien, der 1796 in diesem Theater ein Concert gab, so haben wir die blasenden Concertgeber des vorigen Jahrhunderts erschöpft [3]).

---

menten nur das Waldhorn liebte. Im Jahre 1799 verließ er Paris, reiste nach Wien und kehrte im Jahre 1801 nach 33jähriger Abwesenheit wieder nach Prag zurück, wo er 1802 starb.

[1]) Die Brüder Böck (Ignaz 1754 und Anton geb. 1757 in Hof) waren Schüler des Josef **Vogel** in Regensburg, eines der ersten Waldhornisten. Zu Ende der siebziger Jahre, nachdem sie aus der Batthiany'schen Capelle ausgetreten waren, machten sie Kunstreisen und wurden endlich in München engagirt, wo sie im Jahre 1812 noch wirkten.

[2]) Luigi **Belloli** war Lehrer des Waldhorns am Conservatorium zu Mailand, wo er im Jahre 1817 im besten Mannesalter starb.

[3]) Der **Zinken** (cornetto) ein sehr altes und unförmliches Holzblasinstrument von scharfem Ton, stand in der Hofcapelle von 1542 durch zwei Jahrhunderte in Verwendung; der letzte Zinkenist starb 1746. — Das **Horn** erscheint in der Hofcapelle als Jägerhorn in der Zeit von 1712—1738 und taucht 1787 als Waldhorn wieder auf, immer in der Zweizahl, wie noch heutzutage. Das **Fagott** wird erst 1680 ausdrücklich erwähnt, war aber höchst wahrscheinlich schon früher in der Hofcapelle vertreten. Die **Oboe** wird im Status der Hofcapelle seit 1701 angeführt. Die Vorliebe für dieses Instrument muß besonders groß gewesen sein, da dessen Besetzung von 1701 bis 1711 von 2 auf 6 stieg und später (1712—1740) sogar die Zahl 9 erreichte. — Die **Flöte** wurde seltsamer Weise in der Hofcapelle wenig gebraucht, und erst im Jahre 1857 mit einem wirklichen Mitglied besetzt. (L. **Köchel's** „Hofmusikcapelle".)

4. Pianofortespieler.

Später als Geige und Cello, später als Oboe, Clarinette, Flöte und Horn betrat das Pianoforte als Concertinstrument den Schauplatz der Oeffentlichkeit. Das ältere „Clavier" oder „Clavichord", ein beliebtes und sehr verbreitetes Organ häuslicher Musikübung, war durch Sebastian Bach, Emanuel Bach und Domenico Scarlatti (deren einschlägige Compositionen noch sämmtlich der Literatur des Clavichords angehören) von unermeßlichem Einfluß auf die Entwicklung der Instrumental-Composition geworden. Allein ein Concertinstrument war es nicht, da seine Spielart eine größere Kraftentwicklung nicht zuließ, sein Ton weitere Räume nicht auszufüllen vermochte. Nächst Christof Schröter in Nordhausen, der 1717 das erste Fortepiano-Modell erdachte und Silbermann in Freiberg, der (zwischen 1735 und 1745) das erste praktisch brauchbare Fortepiano baute, ist wohl der Clavierbauer Andreas Stein in Augsburg derjenige Mann, dem die Pianisten am meisten zu Dank verpflichtet sind. Seine Verbesserungen am Mechanismus des Pianoforte waren entscheidend; seine Vorrichtung, die Hämmerchen sich in Messingkapseln bewegen zu lassen, blieb der Hauptpunkt des später sogenannten „Wiener Mechanismus" [1]).

Mozart [2]) lernte im Jahre 1777 in Augsburg die Stein'schen Pianos kennen, welche den Ton leicht und präcis angaben und ohne Nachhall dämpften [3]). Sie gefielen ihm so sehr, daß er fortan diese kräftigeren und volltönenderen Instrumente zur Ausführung seiner Clavier-Compositionen bestimmte. Mozart war der erste große Virtuose, der das Fortepiano in seiner durch Stein concertfähig gewordenen Form regelmäßig benützte, eine eigenthümliche und angemessene Spielart dafür schuf und es durch seine Concerte allenthalben siegreich verbreitete. Wie er dem Rang nach der erste concertgebende Pianofortevirtuose war, darf er wohl auch der Zeit nach als der Erste angesehen werden, ohne daß der geschichtlichen Wahrheit Zwang angethan wird.

Was Mozart's Concerte in Wien betrifft, müssen wir drei verschiedene Zeitpunkte unterscheiden: seine erste Reise nach Wien als Wunderkind (1762), dann seinen zweiten Aufenthalt daselbst als zwölfjähriger Knabe (1768), endlich seine förmliche Ansiedlung in Wien (1781 — 1791).

---

1) Vergl. Weitzmann, „Geschichte des Clavierspiels" S. 69 u. s. w.

2) Wolfgang Amadeus Mozart, geb. in Salzburg 27. Jänner 1756, † in Wien, 5. December 1791.

3) Mozart's Mutter schreibt von dieser Kunstreise (28. December 1777) nach Salzburg: „Der Wolfgang wird überall hochgeschätzt, er spiellet aber auch viel anderst als zu Salzburg, denn hier sind überall Pianoforte, und diese kann er so unvergleichlich tractiren, daß man es noch niemals so gehört hat." (Jahn's „Mozart", II. S. 61 ff.)

Während seines ersten Aufenthalts (1762) scheint sich Wolfgang mit seiner Schwester „Nannerl" nur bei Hofe und in vornehmen Kreisen producirt zu haben, — mit welch' glänzendem Erfolge ist bekannt. Wenig bekannt dürfte hingegen sein, daß die Geschwister Mozart durch ihre geistige Frühreife sogar Gegenstand theologischer Contraversen wurden, bei der Frage nämlich, in welchem Alter ein Kind schon Vernunft und selbstständige Unterscheidungsfähigkeit besitze [1]).

Von einem öffentlichen Auftreten des sechsjährigen Mozart in Wien finden wir keine Spur. „Man riß sich um die Kinder", erzählt Jahn, „keine vornehme Gesellschaft konnte gegeben werden, in der sie sich nicht neben den berühmtesten Virtuosen hören ließen." Leopold Mozart, der sonst auf den materiellen Vortheil sehr bedacht war, kam offenbar gar nicht dazu, an ein öffentliches Concert in Wien zu denken. Er bedurfte dessen nicht, noch weniger der etwas marktschreierischen Ankündigungen, mit welchen er bald nachher in Deutschland und England seine Kinder anzupreisen pflegte [2]).

[1]) Bei den unter Kaiser Josef II. gepflogenen Gesetzesberathungen rücksichtlich der Judentaufen handelte es sich nämlich u. A. um die Bestimmung, in welchem Lebensalter ein Kind im Besitze vernünftiger Unterscheidungsfähigkeit sei, also den hinreichenden Willen aussprechen könne, getauft zu werden. Die Wiener Hofkanzlei äußerte sich in ihrem Votum von 19. Jänner 1765 dahin, daß übereinstimmend mit der Bulle des Pabstes Benedict ein Kind mit dem siebenten Jahre als vernünftig angesehen werden könne, „wie man denn erst in den abgewichenen Jahren gewisse von Salzburg gebürtige Kinder unter dem siebenten Jahre ihres Alters in der Welt herumgeführt, welche in der Musik so erfahren gewesen, daß sie selbst componirt haben, wozu mehr als ein Judicium discretivum erfordert wird." Diese „musikalischen Kinder aus Salzburg" sind keine anderen als Mozart und seine Schwester, und es ist gewiß nicht ohne Interesse, die kleinen Concertgeber als Beweis angeführt zu sehen, wo es sich um ein Gesetz über die Taufen jüdischer Kinder handelt. (G. Wolf's „Judentaufen in Oesterreich". p. 53.)

[2]) Man lese z. B. die interessante Ankündigung des 4. Concerts der Familie Mozart in Frankfurt a. M., am 30. August 1763. „Die allgemeine Bewunderung, welche die noch niemals in solchem Grade weder gesehene und gehörte Geschicklichkeit der zwei Kinder des Hochfürstl. Salzburgischen Capellmeisters Herrn Leopold Mozart in den Gemüthern aller Zuhörer erwecket, hat die bereits dreymalige Wiederholung des nur für einmahl angesetzten Concertes nach sich gezogen. Ja, diese allgemeine Bewunderung und das Anverlangen verschiedener großer Kenner und Liebhaber ist die Ursache, daß heute, Dienstag den 30. August, in dem Scharfischen Saal auf dem Liebfrauenberg, Abends um 6 Uhr, aber gantz gewiß das letzte Concert sein wird; wobey das Mägdlein, welches im zwölften, und der Knab', der im siebenten Jahr ist, nicht nur Concerten auf dem Clavessin oder Flügel, und zwar ersteres die schwersten Stücke der größten Meister spielen wird, sondern der Knab wird auch ein Concert auf der Violin spielen, bei Synfonien mit dem Clavier accompagniren, das Manual oder die Tastur des Claviers mit dem Tuche gänzlich bedecken, und auf dem Tuche so gut spielen, als ob er die Claviatur vor Augen hätte, er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln, oder Accorde auf dem Clavier, oder auf

Bei Mozart's zweitem Aufenthalt in Wien (1768) vereitelte seine Erkrankung an den Blattern die Productionen des jungen Virtuosen. Bei dem großen Publikum, das sich damals noch an den unflätigen Liedern Hauswurst's und den Thierhetzen am liebsten ergötzte, war überdies keine große Theilnahme an Concerten zu hoffen. Wir wüßten aus jenem zweiten Aufenthalte Mozart's in Wien nur Eine öffentliche Production desselben zu nennen. Es war dies eine musikalische Kirchenfeierlichkeit, über welche die kaiserliche Wiener Zeitung vom 6. December 1768 folgendermaßen berichtet: „Mittwoch den 7. geruhten Ihre k. k. apostolische Majestät in das Waisenhaus auf dem Rennweg sich zu erheben, um allda in der neu erbauten Kirche der ersten feierlichen Einsegnung und Gottesdienste beizuwohnen . . . . Die ganze Musik des Waisenchors bei dem Hochamte wurde von dem wegen seinen besonderen Talenten bekannten Wolfgang Mozart, zwölfjährigem Söhnlein des in fürstlich salzburgischen Diensten stehenden Capellmeisters Herrn Leopold Mozart zu dieser Feierlichkeit ganz neu verfasset, mit allgemeinem Beifalle und Bewunderung, von ihm selbst aufgeführt, mit der größten Richtigkeit dirigiret, und nebst deme auch die Motetten gesungen." — Außer dieser Notiz findet sich weder in diesem noch im vorhergehenden Jahrgang (1767) der Wiener Zeitung irgend eine Nachricht von Productionen des jungen Mozart.

Als Mozart sich in Wien förmlich aufässig gemacht, pflegte er alljährlich in der Fastenzeit zu concertiren. In seiner ersten Fasten-Akademie (23. Jänner 1782) gab Mozart eine Auswahl der besten Stücke aus Idomeneo, spielte sein D dur-Concert mit einem neu hinzu componirten Rondo, welches Furore machte und zum Schluß eine freie Phantasie. Der gute Erfolg dieses Concertes veranlaßte Mozart im Mai desselben Jahres zu den gemeinschaftlich mit Martin unternommenen Augarten-Concerten. 1783 unterstützte Mozart seine Schwägerin Alosia Lange in einem Concert, und spielte in der Akademie

allen nur erdenklichen Instrumenten, Glocken, Gläsern und Uhren anzugeben im Stande ist, genauest benennen. Letzlich wird er nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf einer Orgel (so lange man zuhören will, und aus allen, den schwersten Tönen, die man ihm benennen kann), vom Kopfe phantasiren, um zu zeigen, daß er auch die Orgel zu spielen verstehet, die von der Art, den Flügel zu spielen, ganz unterschieden ist. Die Persohn zahlt einen kleinen Thaler. Man kann Billets im goldenen Löwen haben." In London (1764, 1765) leistete Leop. Mozart noch mehr in der öffentlichen Anpreisung „des größten Wunders, dessen Europa oder die Menschheit überhaupt sich rühmen kann", wie aus C. F. Pohl's interessanter Monographie: „Mozart in London" (1867) zu entnehmen ist. — Pohl verdanken wir nebstbei die Mittheilung, daß Mozart mit seiner Schwester in London auch vierhändig spielte, was bishin in England gänzlich unbekannt war. Leopold Mozart schreibt auch am 9. Juli 1765: „In London hat Wolfgang sein erstes Stück für 4 Hände componirt; es war bis dahin noch nirgends eine vierhändige Sonate gemacht worden."

der Sängerin Demoiselle Teyber ein Concert. Seine eigene Akademie war im National-Theater am 22. März. „Es waren alle Logen besetzt und das Theater konnte nicht voller sein“, schreibt Mozart seinem Vater und theilt ihm auch das Programm mit [1]. „Das Liebste war mir,“ berichtet Mozart dem Vater, „daß Se. Majestät der Kaiser auch zugegen war, und wie vergnügt er war und was für lauten Beifall er mir gegeben hat. Es ist schon bey ihm gewöhnlich, daß er das Geld, bevor er in's Theater kommt, zur Kasse schickt, sonst hätte ich mir mit allem Recht mehr versprechen dürfen, denn seine Zufriedenheit war ohne Grenzen.“ (Der Kaiser hatte 25 Ducaten geschickt, die Einnahme wurde auf 1600 fl. geschätzt [2]). — In der Fastenzeit des Jahres 1784 gab Mozart drei Subscriptions-Concerte im Trattner'schen Saale (am Graben) an den drei letzten Mittwochen der Fastenzeit; der Abonnementspreis betrug 6 fl., die Liste der Subscribenten zählte 174 Namen, darunter die glänzendsten der Wiener Gesellschaft [3]). Außer diesen Subscriptions-Concerten, die außerordentlich gefielen, gab Mozart noch zwei Akademien im Theater, deren Erfolg nicht minder ehrenvoll und lohnend war. Für diese Akademien hatte Mozart zwei große Concerte und das Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente geschrieben. Im Februar 1785 eröffnete Mozart Subscriptions-Concerte auf der Mehlgrube, welche mit mehr als 150 Abonnenten (à 3 Ducaten) jeden Freitag gegeben wurden. Für die Fastenzeit 1786 hatte Mozart drei Subscriptions-Akademien zu Stande gebracht, und in der Adventszeit desselben Jahres gab er vier Akademien auf dem Casino. Mit Bezug auf den Erfolg der Mozart'schen Akademien bemerkt Jahn mit Recht, es wäre „ungerecht zu behaupten, daß Mozart von dem Publikum jener Zeit nicht gebührend anerkannt und daß diese Anerkennung nicht auch in klingender Münze ausgesprochen wäre“. Auch in seiner Wohnung pflegte Mozart regelmäßig an Sonntag-Vormittagen Musikaufführungen zu halten, zu

[1]) Das Programm enthält nur Mozart'sche Compositionen und zwar: 1. Die „kleine Hafner-Sinfonie“. 2. Arie aus Idomeneo, gesungen von Madame Lange. 3. Clavier-Concert in C dur. 4. „Scena“, gesungen von Adamberger. 5. Die „kleine Concertant-Sinfonie der letzten Finalmusik“. 6. Clavier-Concert in D dur. 7. Scena aus „Lucio Silla“, gesungen von Dlle. Teyber. 8. Freie Phantasie von Mozart. 9. Rondo, componirt für Mad. Lange. 10. Das letzte Stück der ersten Sinfonie. — „Man sieht,“ bemerkt Jahn zu diesem Programm, „die Anforderungen an das, was ein Concertgeber zu leisten hatte, waren anders als die jetzt gewöhnlichen und das Publikum hatte auch zum Zuhören mehr Lust.“

[2]) Vergl. Cramer's Magazin v. J. 1783, S. 578.

[3]) „Nun muß ich Ihnen geschwind noch sagen,“ schreibt Mozart an seinen Vater, „wie es herging, daß ich so in einem Privatsaale Akademien gebe. Der Claviermeister Richter gibt nämlich im benannten Saale die sechs Samstage Concert. Die Noblesse subscribirte nur mit dem Bemerken, daß sie keine Lust hätten, wenn ich nicht darin spielte. Herr Richter bat; ich versprach ihm, dreimal zu spielen und machte auf drei Concerte für mich Subscription, wozu sich alles abonnirte.“

welchen er nicht allein seine Freunde einlud, sondern auch Musikliebhabern den Eintritt gegen Honorar gestattete. In den Akademien der Tonkünstler-Societät spielte Mozart, in den Jahren 1781, 1783 und 1785, jedesmal ein neues Concert seiner Composition. Nach dem Jahre 1788 scheint er nur sehr selten eine Akademie gegeben zu haben, unsere Nachforschungen haben diese Vermuthung Jahn's bestätigt.

Der bleibende Gewinn, den auch die Nachwelt aus dieser Thätigkeit Mozart's des Virtuosen zieht, sind siebzehn Clavier-Concerte, welche Mozart (in der kurzen Zeit von 1783 bis 1786) in Wien, meistens für seine eigenen Akademien componirt hat.

Neben Mozart hatte auf die Entwicklung des Pianofortespiels in Wien niemand größeren Einfluß geübt als Leopold Kozeluch [1]), seinerzeit einer der beliebtesten Componisten (über 50 Clavier-Concerte verdankten ihm das Leben) und Clavierlehrer in Wien. „Was das Spiel betrifft," meldet das Jahrbuch für 1796 von Kozeluch, „so gibt er für seine Person sich nicht mehr damit ab, so gut er auch ehemals spielte. Seine Schule hingegen ist ohnstreitig, in Betracht des wahren musikalischen Gefühls, die vortrefflichste. Ihm verdankt das Fortepiano sein Aufkommen. Das Monothonische und die Verwirrung des Flügels paßte nicht zu der Klarheit, zu der Delicatesse und dem Schatten und Licht, welches er in der Musik verlangte; er nahm also keinen Scholaren an, der sich nicht auch zu einem Fortepiano verstehen wollte, und es scheint, daß er in der Reformation des Geschmacks bey der Musik keinen geringen Antheil hat. Denn seit jenem Zeitpunkt fing man an, die Noten mehr nach der Qualität und Quantität zu schätzen."

Seine Schülerinnen waren die beiden berühmten Clavierspielerinnen in Wien Therese Paradis und Fräulein Auernhammer. Die blinde Therese Paradis [2]) (geboren 1759, gestorben 1824), übte, von ihrer großen Kunst-

[1]) Leopold Kozeluch, geb. zu Welwarn in Böhmen 1753, machte sich 1778 in Wien ansässig, wo er durch sein geschmackvolles Spiel und treffliche Lehrmethode bald einer der gesuchtesten Lehrer, selbst in höchsten Kreisen wurde. Durch diese Verbindungen gelang es ihm auch nach Mozart's Tode zum k. k. Kammer-Compositeur mit 1500 fl. Gehalt ernannt zu werden, K. starb in Wien 1814. Seine Tochter, verehlichte Cibbini, Kammerfrau der Kaiserin, war als gute Pianistin bekannt.

[2]) Wien erfreute sich zu jener Zeit des seltenen Besitzes von zwei Componistinnen: Therese v. Paradis und Marianne v. Martinez (geb. 1740, † 1812) die geistreiche und gelehrte Freundin Metastasio's. Die Compositionen beider Damen sind verschollen. Caroline Pichler, die in ihrer Jugend mit beiden befreundet war und sie oft musiciren hörte, sagt in ihren „Denkwürdigkeiten" (II. p. 96), daß sowohl Frl. Paradis als Frl. v. Martinez in ihren Compositionen „sich nicht über, ja kaum an das Mittelmäßige" erhoben hätten — ein Urtheil, das uns ganz glaubwürdig scheint. Frl. Martinez spielte nicht öffentlich, ließ aber ein Oratorium ihrer Composition „Isacco" in der Akademie der Tonkünstler-Societät, zu Ostern 1786 aufführen.

reise nach Wien zurückgekehrt (1786), ihre Kunst mehr im häuslichen Kreise, als öffentlich. Nur selten trat sie in Concerten auf, wie z. B. in den Akademien der Tonkünstler-Societät 1787 und 1790, wo sie jedesmal ein Concert ihres Lehrers Kozeluch zum Vortrag wählte [1]). Im Jahre 1798 spielte sie noch „aus besonderer Freundschaft", wie der Concertzettel sagt, ein Concert eigener Composition in der Akademie der Sängerin Caldarini im Jahn'schen Saale.

Um so fleißiger im Concertiren war ihre Rivalin Fräulein Josefa Auernhammer, die nebst Kozeluch's auch Mozart's Unterricht genossen hatte und in der Biographie des Letzteren als lebhafte Staffage mehr drolligen als idealen Charakters figurirt [2]). Wir treffen das „dicke Fräulein Auernhammer" in den Neunziger Jahren und zu Anfang des Jahrhunderts fast regelmäßig mit einem Concert im Burgtheater, das sie durch eine, ihr häufig beneidete Protection, einmal im Jahr an einem theaterfreien Feiertag erhielt. „Das Fräulein ist ein Scheusal," sagt Mozart, „— spielt aber zum Entzücken, nur geht ihr der wahre, feine singende Geschmack im Cantabile ab, sie verzupft alles." Die Kritik gestand der Auernhammer fast einstimmig große Bravour zu, rügte aber ihren Mangel an geistigem Verständniß, an seelenvollem Ausdruck. Noch im Jahre 1813 trat sie, die „einstens in Wien als Clavierspielerin excellirte" öffentlich mit ihrem „fertigen und schulgerechten, aber kalten und veralteten Spiel auf." [3]).

Ernstliche Rivalen Mozart's konnten diese beiden Virtuosinnen keineswegs heißen, so wenig als irgend ein anderer Wiener Clavierspieler jener Zeit. Von fremden Virtuosen war es nur Clementi [4]), der 1782 Mozart für einen Augenblick zu verdunkeln schien, aber bald besiegt zurückwich. Er nahm eine unschätzbare Errungenschaft mit, nämlich den Eindruck von Mozart's Spielweise, die nach Clementi's eigenem Geständniß einen großen und günstigen Einfluß auf seine weitere Entwicklung hatte [5]).

---

[1]) Der gleichfalls blinde Dichter Pfeffel widmete der Th. Paradies folgende Apostrofe:

„O weh, Therese! weh' dem Mann,
Der nicht vor Wonne Dich zu hören,
Wie wir, des Augenlichts entbehren,
Und Ohr und Herz nur werden kann.

[2]) Ausführlicheres siehe Jahn's „Mozart" III. p. 133. ff.

[3]) Leipz. Allg. M. Ztg., 15. Band, S. 300 und 372.

[4]) Muzio Clementi, geb. in Rom 1750, zeichnete sich so frühzeitig als Clavierspieler aus, daß ein Engländer ihn als 14jährigen Knaben mit nach England nahm. Dort spielte Clementi den Flügel in der Oper. 1780 machte er Kunstreisen, blieb dann in London bis 1802, war dann bis 1810 auf Reisen und hielt sich von da bis zu seinem Tode (1832) in London auf.

[5]) Eine Correspondenz aus Italien v. J. 1787 meldet: „Von Clementi ist's gewiß, daß er bei seinem Aufenthalt in Wien von vielen deutschen Componisten, hauptsächlich von Haydn, Mozart und Kozeluch gelernt habe, denn von dieser

Der bekannte künstlerische Wettkampf Mozart's und Clementi's vor Kaiser Josef II., dessen ausführliche Erzählung man bei Jahn (III. p. 51 ff.) nachlesen kann, fand im Jänner 1782 statt; im Mai desselben Jahres reiste Clementi wieder von Wien ab.

Außer Kozeluch sind noch Abbé Josef Gellinek (geb. 1757 zu Selz in Böhmen, † 1825 in Wien) und Johann Vanhall (geb. 1739 in Böhmen, † 1813 in Wien) als tüchtige Clavierspieler zu nennen, welche zu Mozart's Zeit in Wien lebten. Beide haben bekanntlich eine Unmasse „galanter Clavierstücke" geschrieben, doch dürfte keiner von ihnen in Wien Concerte gegeben haben. — Wie wir sehen, waren zu Mozart's Zeit öffentliche Concerte von Clavier-Virtuosen noch äußerst selten. Wenn Mozart Wien „das wahre Clavierland" nennt, so ist dies offenbar zunächst auf die vielen und tüchtigen Dilettanten und auf die häusliche Pflege des Fortepianos zu beziehen. Ist doch dies Instrument erst unter Mozart und zum großen Theil durch ihn so weit vervollkommt worden, daß es aus der traulichen Stube des Musikfreundes mit Ehren in den Concertsaal oder auf das Theaterpodium gebracht werden konnte. Und auch dann noch fand das Fortepiano als Concert-Instrument viele und heftige Gegner [1]).

Das Pianoforte ist von allen Concert-Instrumenten das jüngste, wenn wir von der Physharmonika absehen, deren künstlerische Bedeutung und concertmäßige Vertretung überdies nahezu Null ist.

Mozart's großer Einfluß auf die Entwicklung des Clavierspiels wurde unmittelbar in unsere Zeit hinüberreichend durch Johann N. Hummel,

---

Zeit an tragen seine neuesten Werke deutschen Zuschnitt und richtigere Bearbeitung der Mittelstimmen." (Cramer, Magazin II. Jahrg. p. 1378.) — Ludwig Berger erzählt, daß Clementi auf seine Anfrage, ob er damals (1781—82 in Wien) schon in seinem jetzigen Styl (1806) das Instrument behandelte, dies verneint habe, hinzufügend: daß er in jener früheren Zeit „sich noch in großer brillirender Fertigkeit und besonders in den vor ihm nicht gebräuchlich gewesenen Doppelpassagen gefallen und erst später den gesangvollen, edleren Styl sich angeeignet habe." (Berliner M. Ztg. Nr. 26 v. J. 1829.)

[1]) Ein Decennium nach Mozart's Tod schreibt noch Werdens „Musikalisches Taschenbuch für das Jahr 1803", (S. 86) über das Fortepiano: „Soll der Zweck der Concertform erreicht werden, so ist die Möglichkeit eines schönen Ausdrucks auf dem Hauptinstrument ein nothwendiges Erforderniß. Das Fortepiano ist dazu gar nicht geeignet. Wenn der Ton desselben von dem Spieler gleich auf mancherlei Weise modificirt werden kann, so ist er doch weit mehr von dem Instrument abhängig, als bei anderen musikalischen Werkzeugen. Der Spieler kann ihn nicht mit gehöriger Freiheit produciren und auch die besten von diesen Saiteninstrumenten behalten immer etwas Widriges, Hölzernes, widerstehen dem zarten Ausdruck. Daher lassen alle Fortepiano-Concerte den Zuhörer kalt, wenn er auch die Schönheit des Werkes und die mechanische Fertigkeit des Spielers bewundert. Der Gebrauch des Fortepianos und Claviers für das Haus soll hiedurch keineswegs angegriffen werden" 2c.

welcher als Knabe Mozart's Unterricht genoß und mit großem Fleiß und Verständniß sich zu Nutzen machte. Hummel kam 1785 nach Wien, studirte zwei Jahre bei Mozart und erregte damals schon als Wunderkind Aufsehen. Er verband später das Wesentliche der Mozart'schen Spielweise mit den modernen Anforderungen und wurde der Begründer des neueren Clavirvirtuosenthums.

In den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts sehen wir außer den wenigen Genannten nur noch zwei Clavierspieler in Wien auftauchen, den elfjährigen Cäsar Scheidl (1788 im Burgtheater) und Demoiselle Willmann (1787 und früher im Theater an der Wien). Letztere war die Schwester des im Theater an der Wien angestellten Max Willmann und nahm eine Zeitlang Unterricht bei Mozart [1]).

Erst im letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts nimmt die Zahl der öffentlich auftretenden Pianisten zu, wenn auch noch sehr mäßig. Wie in den achtziger Jahren Mozart, so ist in den neunziger Beethoven das glänzende Meteor unter den Wiener Clavierspielern. Beethoven [2]) (seit 1792 in Wien) wurde bekanntlich in der ersten Zeit seines hiesigen Aufenthalts als Virtuose höher geschätzt, denn als Componist [3]). Zum erstenmal spielte Beethoven in Wien öffentlich am 29. März 1795 in der Akademie der Tonkünstler-Societät, und zwar sein C dur-Concert op. 15. Für dasselbe Institut sehen wir ihn in der Akademie am 2. April 1798 mitwirken, wo er (mit Triebensee, Matauschek, Beer und Michel) sein Clavierquintett op. 16 vortrug. Im selben Jahre (29. März 1798) spielt Beethoven in dem Concerte der Sängerin Josefa Duschek (im Jahn'schen Saal) „eine Fortepiano-Sonate mit Begleitung" von seiner Composition.

Zum eigenen Vortheil concertirte Beethoven zum erstenmal im Burgtheater am 2. April 1800. „Endlich bekam doch auch Hr. Beethoven das Theater einmal, und dies war wahrlich die interessanteste Akademie seit langer Zeit!" schreibt der Wiener Correspondent der Leipziger Allg. M.-Ztg. vom Jahre 1800. (Das Septett und die C dur-Sinfonie kamen darin zur ersten Aufführung.)

---

[1]) Marianne Willmann, geb. um 1770, producirte sich einige Mal in Concerten ihres Bruders im Theater an der Wien; wurde später bei der kurfürstlichen Hofmusik in Bonn angestellt, heiratete 1796 einen gewissen Huber und machte noch zu Anfang dieses Jahrhunderts einige Kunstreisen als Madame Willmann-Huber. Spätere Nachrichten fehlen. O. Jahn erwähnt sie nirgends.

[2]) Ludwig van Beethoven, geb. in Bonn den 17. December 1770, † in Wien den 27. März 1827.

[3]) „Bethofen, ein musikalisches Genie, welches seit zween Jahren seinen Aufenthalt in Wien gewählt hat. Er wird allgemein wegen seiner besonderen Geschwindigkeit und wegen den außerordentlichen Schwierigkeiten bewundert, welche er mit so vieler Leichtigkeit exponirt." Schönfeld, Jahrbuch der Tonkunst für 1796.

Beethoven's Wirksamkeit als Concertgeber fällt überwiegend in das 19. Jahrhundert.

Von einheimischen Clavierspielern, welche am Ausgang des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts neben Beethoven sich bemerkbar machten, sind außer der bereits erwähnten Mad. Auernhammer vorzüglich Wölfl und Eberl zu nennen. Als Bravourspieler dürfte Wölfl[1]) oben an gestanden sein, einer der ersten österreichischen Virtuosen, der weite Reisen und auch im Ausland Aufsehen machte. Er wurde in Paris (1801) „als ein deutsches Wunder angestaunt" und von französischen Journalen als „un des hommes les plus étonnants de l'Europe sur le Piano" gefeiert. — Von Anton Eberl[2]) sagt die A. M.-Z.: „Er gehört unstreitig zu den Starkspielern, wie man sich hier ausdrückt, und steht mit Madame Auernhammer, Wölfl und Beethoven auf gleicher Höhe, nur daß er seinem Spiel nicht wie diese genug Schatten und Licht zu geben weiß."

Von berühmten fremden Claviervirtuosen dieser Zeit wüßten wir nur Steibelt[3]) zu nennen, welcher im Jahre 1800 in Wien concertirte und nach einem kurzen Scheinsieg über Beethoven ebenso die Segel streichen mußte, wie früher Clementi vor Mozart.

---

[1]) Josef Wölfl, geb. 1772 in Salzburg, Schüler Leopold Mozart's und Michel Haydn's, reiste 1792 nach Warschau, wo sein Clavierspiel großes Aufsehen machte. 1795 verließ er Warschau, ging nach Wien, erregte gleichfalls Sensation durch seine Bravour, ließ mehrere Singspiele seiner Composition daselbst aufführen und heiratete 1798 die Schauspielerin Klemm vom Nationaltheater. Dann machte er große Reisen, nach Deutschland, Frankreich und England. Durch seine Verbindung mit einem falschen Spieler, der sich ihm anschloß, gerieth Wölfl in üblen Leumund und starb von aller Welt verlassen im J. 1811 oder 1814 in London. — (Vergleiche L. A. M.-Z. III. Bd. S. 40. ff. 3. October 1800.)

[2]) Anton Eberl, geb. in Wien 1765, von seiner Familie hartnäckig zum Juristen bestimmt, gelangte erst durch seinen freundschaftlichen Verkehr mit Mozart dazu, sich nach absolvirten Rechtsstudien mit ganzer Kraft der Musik zu widmen. Im J. 1796 begleitete er die Witwe Mozart's und die Sängerin A. Lange auf einer Reise und producirte sich dabei in den Hauptstädten Deutschlands als Pianist und Compositeur. Er erhielt eine Anstellung als Capellmeister in Petersburg, von wo er im J. 1801 nach Wien zurückkehrte und daselbst eine Oper „Die Königin der schwarzen Inseln" zur Aufführung brachte. Eberl starb in Wien 1807 im 41sten Jahre. Seine zahlreichen Claviercompositionen, Sinfonien und Kammermusiken erfreuten sich großer Beliebtheit.

[3]) Daniel Steibelt, geb. in Berlin 1764 oder 1765, begann frühzeitig zu reisen und machte 1790 in Paris großes Aufsehen. Bedenkliche Verirrungen zwangen ihn, Paris im J. 1798 zu verlassen, worauf er Kunstreisen nach England, Holland und Deutschland unternahm. Von Wien brachte er 1800 nach Paris die Partitur von Haydn's „Schöpfung" mit, die er für seinen Vortheil ausbeutete. Nach verschiedenen längeren Reisen ging er 1808 nach Petersburg, wurde daselbst Director der französischen Oper und starb im J. 1823.

Steibelt's Concert im Augarten (das Billet zu einem Dukaten) war wenig besucht. „Seine Ankündigung wie sein Betragen waren hier wie anderwärts," schreibt die Allg. M. Z., d. h. frech und marktschreierisch. Seine Frau, eine reizende Engländerin, begleitete eigenhändig mehrere seiner Effectstücke, „Bacchanale" genannt, mit dem Tambourin. Das besonders auffallend annoncirte „Rondo mit dem Donnerwetter" erschien als äußerst schwache Copie des Vogler'schen. Derlei descriptive Clavierstücke waren zu jener Zeit, namentlich seit Abbé Vogler, sehr beliebt. So glänzte Wölfl in seinen Concerten mit einer „musikalischen Badinage", welche eine Seefahrt mit Sturm u. s. w. schilderte. Das bekannte Tonstück von A. Klengel (mit dem Thema „La biondina in gondoletta") war einer der letzten dieser Clavier-Stürme.

John Cramer [1]) war im Winter 1799 auf 1800 in Wien, ohne öffentlich gespielt zu haben, wie er denn überhaupt auf dem Continente äußerst selten Concerte gab.

Die ersten Claviersonaten Beethoven's trugen im Verein mit den Compositionen Mozart's und Clementi's sehr zur raschen Fortentwicklung und Ausbreitung des Clavierspiels bei. Und wie mit der Claviervirtuosität immer der Clavierbau gewissermaßen Schritt hält, sehen wir diesen Fabricationszweig schon in den neunziger Jahren sich in Wien äußerst blühend entfalten [2]).

Das „Jahrbuch der Tonkunst in Wien" vom Jahre 1795 spricht schon von der „großen Menge" Wiener Fortepiano's, die nach Böhmen, Ungarn, Polen, ins deutsche Reich und selbst in die Türkei versendet werden. Als der „gleichsam erste Schöpfer dieses Instruments in Wien" wird Herr Walter genannt, als der „zweite berufene Meister" Herr Schanz, dessen Pianoforte eigentlich eine Copie der Stein'schen in Augsburg seien. Der „dritte große Meister oder vielmehr Meisterin ist Madame Streicherin auf der Landstraße", die Tochter des berühmten Instrumentenmachers Stein in Augsburg, welche nach dem Tode ihres Vaters den Musikmeister und Componisten Streicher heiratete (Schiller's Freund auf der Carlsschule). Sie nahm ihren ältesten Bruder zu sich und ließ sich in Wien nieder. „Da wir" — fährt das Jahrbuch fort — „nur zwei Original-Instrumentenmacher haben, so theilen wir unsere Fortepiano's in zwei Classen: die Walter'schen und die Streicher'schen. Diesen entsprechen auch

[1]) Johann Baptist Cramer, geb. in Mannheim 1771, kam sehr jung nach England mit seinem Vater, dem bekannten Violinspieler und Orchester-Director Wilhelm Cramer. — J. B. Cramer wurde Schüler Clementi's, machte mit 17 Jahren Kunstreisen, kehrte 1791 nach England zurück und widmete sich daselbst dem Clavierunterricht. Er starb in Kensington, 87 Jahre alt, im Jahre 1858.

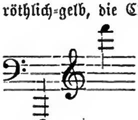
[2]) Die erste Nachricht von einem in Wien verfertigten Clavier finden wir in Prätorius' „Syntagma musicale" (II. p. 64). Es war ein im Jahre 1589 von dem Hoforganisten Rudolf des Zweiten, Charles Luyton, verfertigtes Clavier mit beweglicher Claviatur behufs des Transponirens.

zwei Classen unserer Clavierspieler. Die eine Classe liebt einen starken Ohrenschmaus, ein gewaltiges Geräusche, spielt sehr reichtönig", — dieser werden Walter'sche Fortepianos empfohlen. Die andere Classe „sucht Nahrung für die Seele, liebt sanftes, schmelzendes Spiel", für diese sind Streicher's Fortepianos gemacht. (Ein Walter'sches Piano kostete 50 bis 120 Dukaten, eines von Schanz 40 bis 100 Dukaten, der geringste Preis eines Streicher'schen war 66 Dukaten.)

Das Instrument, dessen sich Mozart bei seinen Concerten in Wien ausschließlich bediente, war von Walter, und wahrscheinlich zu Anfang der Achtziger Jahre verfertigt [1]).

5. Virtuosen auf der Harfe, Guitarre und einigen veralteten Instrumenten.

Die Harfe erfreute sich zwar in Deutschland niemals einer so großen Beliebtheit wie in Frankreich und England, war aber doch in ihrer einfachen Gestalt in der ersten Hälfte und um die Mitte des 18. Jahrhunderts auch hier ziemlich viel gespielt. Forkel's Almanach für das Jahr 1782 bemerkt: „Die Harfe ist, als Solo- und Concert-Instrument betrachtet, sehr abgekommen. Nur

[1]) Dies Instrument wurde von Mozart's älterem Sohne, Carl Mozart, dem „Mozarteum" in Salzburg zum Geschenk gemacht, wo es sich noch befindet. Die äußere Gestalt ist die — gegen die jetzige natürlich kleinere — Flügelform und wird von 5 ziemlich dünnen viereckigen Füßen gestützt. Der Kasten ist von Nußholz, dunkel röthlich-gelb, die Claviatur schwarz mit weißen Obertasten. Es umfaßt 5 Octaven von  Von  sind doppelte messingene Saiten (nicht übersponnen); vom  doppelte Stahldraht-Saiten, immer schwächer werdend; endlich von  dreifache detto, sehr dünn. Das Instrument ist sehr leicht im Anschlage, der Ton ziemlich stark und scharf und bei Anwendung des Pedals (durch Aufhebung der beiden Kniee) im Forte durchdringend, bei Anwendung der Dämpfung beim Piano hingegen überaus weich und zart. Die Dämpfung wird durch das Ziehen mit der Hand an einem Knopfe, dort, wo heutzutage das Täfelchen mit dem Namen des Verfertigers angebracht ist, bewirkt, indem gleichzeitig eine mit dem Knopf verbundene kleine Eisenstange die Dämpfung gegen den Anschlag der Hämmer zieht. (Vergl. Fr. Lorenz, „Mozart als Claviercomponist", p. 23.)

selten findet man noch Jemand, der es zu einem Concert-Instrument erhebt. In großen Capellen wird es zur Verstärkung der Bässe neben die Theorbe und Laute gestellt, übrigens aber nicht viel darnach gefragt". Das einfache Pedal wurde 1720 erfunden, und zwar von einem Deutschen: Hochbrücker oder Hochprugger in Donauwörth. Dieser „kunstreiche Harpfenist Simon Hochprugger" ist zugleich der erste, von dessen Auftreten in Wien wir Kenntniß haben; er spielte im October 1729 mit seiner neu erfundenen „Pedal- oder Trett-Harpfe" bei der kaiserl. Tafel.

In Frankreich waren Pedalharfen noch 1740 unbekannt, doch ging von Frankreich später, nämlich im Jahre 1820 das Pedal „mit doppelter Bewegung" (eine Erfindung P. Erards) und damit die letzte Vervollkommnung dieses Instrumentes aus. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts begann die Harfe wieder an Beliebtheit allmälig zu gewinnen, in Wien zum mindesten. Hier hatte dies Instrument seine gleichsam privilegirte Repräsentantin in der „k. k. Hofharfenmeisterin" Demoiselle Müllner. Wir finden sie schon 1788 als Concertgeberin im Burgtheater. Durch Jahrzehnte bildete Demoiselle Müllner einen stabilen Factor des Wiener Concertlebens und konnte mit ihrem jährlichen Concert im Burgtheater eine Art harfenspielende Auernhammer genannt werden [1]).

Die Vervollkommnung der Harfe hat das früher beliebteste Saiten-Instrument, die Laute, verdrängt. Zu Lebzeiten van Swietens war in Wien die Laute noch durch Kohaut vertreten, der mit dem Violinisten Starzer in van Swieten's Haus oft Haydn'sche Compositionen spielte. (Griesinger, p. 66.) Von einer öffentlichen Production auf der Laute finden wir keine Spur; vielleicht daß in dem „großen Concertino für mehrere obligate Instrumente, worin sich der Compositeur, Herr Kohaut, selbst hören läßt" (Akademie der Tonkünstler-Societät zu Weihnachten 1777), es die Laute war, die Kohaut spielte. Bestimmtes war hierüber nicht zu eruiren. In der Hofcapelle war je ein „Luttinist" seit 1566 bis zum Jahre 1728 angestellt. Außerdem war in der Hofcapelle von 1663 bis 1751 auch die Theorbe, eine Art Baßlaute, verwendet, welche die Stelle des Claviers vertrat. Ferner das Cymbal, die ältere Form unseres jetzigen Fortepiano, als Begleit-Instrument von 1721 bis 1763.

---

[1]) Josepha Müllner (später verehlichte Gollenhofer), geb. in Wien 1769, machte, von Kaiser Josef II. unterstützt, schon als junges Mädchen Kunstreisen nach Italien und Deutschland. Nach Wien zurückgekehrt, wurde sie Solospielerin im Hoftheater-Orchester und Lehrerin der jungen Erzherzoginnen. Sie starb in Wien 1843. Das „Jahrbuch der Tonkunst" von 1795 führt sie in folgender charakteristischer Weise auf: „Müller, Mademoiselle, ein merkwürdiges Genie. Als eine Bürgerstochter ohne Gelegenheit, durch Umgang mit der feinen Welt ihren Geschmack zu den zärtlichen Tönen der Harmonie zu bilden, erwachte ihr Gefühl von selbsten und stieg in der Tonkunst so hoch, daß sie wirklich für die größte Harfenspielerin Wien's geachtet wird. Sie giebt den Erzherzoginnen Unterricht." (p. 45.) —

Zu Ende des 18. Jahrhunderts kam die Guitarre auf, deren Ursprung bei den Mauren zu suchen ist, welche sie nach Spanien gebracht. Von da verbreitete sich das Instrument weiter, wurde in Italien mit Darmsaiten bezogen und kam in dieser Gestalt 1788 durch die Herzogin Amalia nach Weimar. Ganz Deutschland bezog durch 10 Jahre seine Guitarren fast ausschließlich von dem Weimarer Instrumentenmacher J. A. Otto. Die Guitarre kam bald in die Mode, man schuf die meisten Lauten in Guitarren um. Ebenso bald kam die Guitarre wieder aus der Mode, und endlich durch M. Giuliani (gegen das Jahr 1810) wieder in die Mode. Burney traf schon im Jahre 1772 in Wien einen sehr geschickten Guitarrespieler in der Person des Abbate Costa, eines geborenen Portugiesen. Jedenfalls war Costa hierin eine ganz vereinzelte Erscheinung und mochte sein Instrument noch aus seinem Vaterlande mitgebracht haben, wenn es überhaupt eine wirkliche Guitarre im modernen Sinn und nicht etwa eine Mandoline war. In den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts, noch mehr zu Anfang des 19. galt Wolf in Wien als geschickter Guitarrespieler. Doch findet sich von irgend einem öffentlich gespielten Guitarre-Concert in Wien im vorigen Jahrhundert noch keine Spur.

Die Mandoline (eine Tochter der Laute, sowie die Guitarre) war gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts auch in Wien bereits im Absterben, fand aber hie und da noch einen älteren Liebhaber. Auf den Concertzetteln fällt sie uns nur einmal auf und in wunderlicher Umgebung. Die Tonkünstler-Societät gab nämlich in ihrer Weihnachts-Akademie 1798 unter anderem ein „Concert für Clavier, Mandoline, Trompete und Contrabaß (!) von Leopold Kozeluch“.

Da wir eben von veralteten Instrumenten sprechen, so möge an dieser Stelle noch des Barytons und der Lyra tedescha Erwähnung geschehen, Instrumente, welche noch mit der musikalischen Thätigkeit Josef Haydn's in enger Verbindung stehen, aber nach seinem Tode fast nicht mehr genannt werden. Das Baryton (Viola di Bordone), etwa um das Jahr 1700 erfunden, hatte die Gestalt der Viola di Gamba (Gambe) und 5 bis 7 Darmsaiten, die mit dem Bogen gestrichen wurden. Hinter diesen, im ausgehöhlten Halse, befanden sich aber noch 8 bis 16 Drahtsaiten, die man zugleich mit der Spitze des Daumens spielte. „Man glaubte zwei Instrumente zu hören, eine Gamba und eine Mandor-Zither.“ Im Diensten des Fürsten Eszterhazy, der das Baryton mit Vorliebe spielte, hat Haydn nicht weniger als 163 Stücke für dies Instrument componirt. Josef Haydn hatte auch auf den Tod Friedrich des Großen eine Cantate für Gesang und Baryton geschrieben, die mit den Worten: „Er ist nicht mehr. Tön' trauernd, Baryton!“ begann [1]). Das Baryton scheint sich

[1]) „Mus. Realzeitung“ vom Jahre 1788, Nr. 8.

in den Wiener Kreisen noch relativ am längsten erhalten zu haben [1]). Als der Barytonspieler Carl Franz aus der fürstlich Eszterhazy'schen Capelle 1788 in Nürnberg concertirte (— in Wien ist von Concerten desselben nichts bekannt —) war das Instrument schon ein selten gewordenes. Einer der letzten Barytonspieler war Vincenz Hauschka, der bereits unter den Violoncellisten aufgeführt wurde. Im Jahre 1793 als Hofbeamter in Wien angestellt, übte Hauschka auf den Wunsch der Kaiserin Maria Theresia das Baryton und producirte sich darauf häufig bei Hof mit eigens für ihn componirten Stücken von Eybler, Paër, Weigl u. A.

Die „Lyra tedescha“ (Leyer) gegen den Ausgang des vorigen Jahrhunderts nur noch von vereinzelten Privatliebhabern geübt, war das Lieblings-Instrument des Königs von Neapel, der 1790 in Wien anwesend, sofort Haydn rufen ließ, um von ihm einige neue Compositionen für die Leyer zu bestellen [2]).

Unter die seltensten Concert-Instrumente gehören gewiß die Pauken. Die Production des J. G. Roth aus Nürnberg auf 16 Pauken im Kärntnerthor-Theater am 28. April 1798 war ohne Zweifel der letzte Nachklang der einst weltberühmten Kunst der „Hofpauker.“

6. Glasharmonika und verwandte Instrumente.

Im Jahre 1791 concertirte in Wien Marianne Kirchgeßner und Herr Röllig, beide Virtuosen auf der Harmonika. Dieses jetzt völlig verschollene Instrument spielt in dem Musikleben des vorigen Jahrhunderts eine so eigenthümliche Rolle, daß wir einen Augenblick dabei verweilen müssen.

Gewöhnlich gilt der berühmte Benjamin Franklin für den Erfinder der Glasharmonika. Er hat indessen nur die bereits von Puckeridge und Delaval ausgeführten Versuche, benetzte Gläser durch Reibung zum Tönen zu bringen, wesentlich vervollkommt und dem neuen Instrument den Namen „Harmonika“ gegeben. Die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, namentlich in London beliebten „Musical glasses“ waren die primitiven Vorläufer der Harmonika: eine in mehreren Reihen zusammengestellte Anzahl Gläser, die je nach der Höhe des Tons mit mehr oder weniger Wasser gefüllt, durch Streichen der Finger am Rande des Glases zum Klingen gebracht wurden. Gluck selbst hat im Jahre 1746 im Haymarket-Theater zu London ein Concert auf diesem angeblich von

[1]) In der Wiener Hofcapelle fand das Baryton in den Jahren 1721 bis 1740 Anwendung. Die damit verwandte Viola di Gamba war in der Hofcapelle von 1682 bis 1740 mit 1, 2 bis 4 Gambisten besetzt; dann wurde sie (nach 60jähriger Rivalität) daselbst vom Violoncell verdrängt. (Vergl. Köchel „Hofmusikcapelle“ p. 23.)

[2]) „Musikal. Correspondenz“ vom Jahre 1790, Nr. 19. — Vergl. auch Gyrowetz's Selbstbiographie.

ihm erfundenen Instrument von 26 Trinkgläsern gegeben [1]). Die Engländerinnen Marianna und Cäcilia Davies, Verwandte Franklins, machten zuerst die Welt mit den süßen, scharfen Klängen der „Harmonika" bekannt. Die beiden Schwestern bereisten in den Jahren 1768 bis 1783 Frankreich, Italien und Deutschland, ließen sich in Wien bei Hofe hören und erfuhren von Maria Theresia große Auszeichnung. Hier schrieb Metastasio zu den Vermälungsfeierlichkeiten einer österreichischen Erzherzogin eine Ode, welche bestimmt war, von Cäcilia Davies gesungen und von ihrer Schwester Marianna auf der Glasharmonika begleitet zu werden. Die Composition dieser Ode lieferte Hasse [2]). In Wien verlegte sich hierauf Dr. Mesmer, der Freund der Mozart'schen Familie, auf das durch die Davies in Mode gekommene Instrument. Er spielte, wie Leopold Mozart berichtet (1773), die Glasharmonika vortrefflich, „als der Einzige, der sie ordentlich gelernt hatte". Doch trat er damit nicht vor die Oeffentlichkeit.

Hierauf war es die blinde Marianne Kirchgeßner (geb. 1770, † 1808), welche zu Ende des vorigen Jahrhunderts mit der Glasharmonika Deutschland in schwärmendes Entzücken versetzte. Dies Entzücken, das manches poetische Gemüth erfüllte, spiegelt die deutsche Sentimentalitäts-Epoche, die Werther-Schwärmerei, musikalisch wieder. Und dieses culturhistorische Symptom ist's, was uns die verschollene Glasharmonika heute noch interessant macht. Man braucht sich nur der zahlreichen Stellen in Jean Paul zu erinnern, welche dies Instrument feiern [3]), der Lobgedichte Wieland's, Schubart's u. A., um wahrzunehmen, daß die Schwärmerei für dies musikalisch dürftige, sentimentale, ner-

[1]) C. F. Pohl, „Mozart in London", p. 60.

[2]) B. Franklin's Works. (Boston 1840) vol. I. part. second, cap. II. p. 263.

[3]) So lesen wir in Jean Paul's „Titan" (Band XV. S. 368): „Sie ging hinab, das melodische Requiem des Tages stieg herauf — der Zephyr des Klanges, die Harmonika, flog wehend über die Gartenblüten — und die Töne neigten sich auf den dünnen Lilien des aufwachsenden Wassers, und die Silberlilien zersprangen oben vor Lust und Wonne in flammige Blüten — und drüben ruhte die Mutter Sonne lächelnd in einer Aue und sah groß und zärtlich ihre Menschen an". — Folgende Explosion im „Hesperus" (Band VI. S. 93) macht der eben citirten vielleicht noch den Rang streitig: „O! der Schmerz der Wonne befriedigte ihn, und er dankte dem Schöpfer dieses melodischen Edens, daß er mit den höchsten Tönen der Harmonika, die das Herz des Menschen mit unbekannten Kräften in Thränen zersplittern, wie hohe Töne Gläser zersprengen, endlich seinen Busen, seine Seufzer und seine Thränen erschöpfte: unter diesen Tönen, nach diesen Tönen gab es keine Worte mehr; die volle Seele wurde von Laub und Nacht und Thränen zugehüllt — das sprachlose Herz sog schwellend die Töne in sich und hielt die äußeren für innere — und zuletzt spielten die Töne nur leise wie Zephire um den Wonneschlaftrunkenen!" — Zahlreiche Erwähnungen der Glasharmonika finden sich bei Jean Paul (Berliner Gesammtausgabe von 1840) noch im „Hesperus", Band VII, 3. Theil, S. 116 und 183; „Titan", Band XV, S. 59, 222, 377, 390, 392; „Quintus Fixlein", Band III, S. 61, 215 ꝛc.

venaufregende Instrument keine vereinzelte Kunstliebhaberei, sondern im Zusammenhang mit einer allgemeinen herrschenden Stimmung war. Marianne Kirchgeßner concertirte im Jahre 1791 in Wien, wo Mozart, von ihrem Spiel entzückt, für sie ein Quintett („Adagio und Rondo"), für Harmonika, Flöte, Oboe, Viola und Violoncell, schrieb.

Zu den ergötzlichsten Zeichen jenes Kirchgeßner-Enthusiasmus zählen wir das Schreiben, womit ein Fräulein von Palm der Kirchgeßner eine „sehr schöne Chocoladetasse mit einem silbernen Löffelchen" zusandte, und welches die „Musikal. Correspondenz" von 1791 (Nr. 12) wichtig genug fand, um es zu veröffentlichen: „Liebe und Achtung reicht Ihnen das! Ihre Seele, sanft und lieblich wie das überirdische Instrument, das Ihre liebe, zarte Hand so angemessen rührt, — Ihre Seele nahm dies Herz Ihnen hin! Sie erzeigen mir eine Wohlthat, wenn Sie manchmal aus dieser Tasse trinken" [1]). Die Kirchgeßner starb 1808 in Schaffhausen. Der Componist W. J. Tomaschek in Prag gab der allgemeinen Trauer musikalischen Ausdruck durch eine „Fantasie für die Harmonika, am Grabe der Kirchgeßner".

Die Franklin'sche Harmonika gab alsbald Anlaß zu einer Menge Verbesserungen und Veränderungen, zu zahlreichen ähnlichen Instrumenten mit einer Menge neuen, meist poetisch und exotisch klingenden Namen. Da man fand, daß das Reiben der Glasglocken mit den Fingerspitzen die Nerven erschüttere, verfiel man auf den Gedanken, eine Tastatur damit zu verbinden. Dies war das Princip der Röllig'schen „Tastenharmonika" oder „Clavierharmonika", welche einem kleinen Clavier ähnlich sah [2]). Röllig [3]), der auch mit einem selbst erfundenen Bogenflügel „Xenorphika" wie früher mit der „Orphika" Aufsehen machte, lebte längere Zeit als Beamter in Wien und ließ sich da wiederholt öffentlich hören.

Die Harmonika war noch zu Anfang dieses Jahrhunderts so beliebt und verbreitet, daß Ferdinand Pohl im Jahre 1812 sein Concert in Berlin mit einem Trio für drei Harmonikas eröffnen konnte.

Die deutschen Musikzeitungen in den letzten zwanzig Jahren des vorigen und im ersten Decennium des gegenwärtigen Jahrhunderts geben den besten

---

[1]) Die Ueberschwenglichkeit dieser ziemlich lang nachklingenden Sentimentalitäts-Epoche spricht sich auch in den Titeln zahlloser Musikstücke aus, wovon uns manche drollig genug vorkommen. So erschien bei Boßler in Speyer 1791 eine periodische Sammlung „leichter Sing- und Schlagstücke" unter dem Titel: Rosen auf das Clavier meiner Minna. (Darunter Lieder wie „die Schamhaftigkeit", „die Schönheit meines Mädchens" ꝛc.) In der Musikal. Correspondenz von 1791 wird die Pränumeration auf eine Liedersammlung eröffnet, welche betitelt ist: „Die Umstimmung der Mißtöne des widrigen Schicksals der leidenden Julie am Pianoforte".

[2]) Nähere Details finden sich in der trefflichen Broschüre: „Zur Geschichte der Glasharmonika" von C. F. Pohl; Wien bei Gerold 1862.

[3]) Carl Leop. Röllig geb. in Wien 1761, publicirte 1787 in Berlin die Beschreibung einer Clavierharmonika. In Wien wurde er Bibliotheks-Official 1797. † 1804.

Maßstab für den Eifer, womit man sich damals mit der Harmonika und allen ihren Verbesserungen befaßte, von der Wichtigkeit, welche man ihr beilegte. Der Componist Naumann schrieb im Jahre 1784 auf Ersuchen der Herzogin Dorothea von Kurland mehrere Quartette für Flöte, Geige, Bratsche und Glasharmonika. Er gestand trotzdem, daß ihm nur die Laute wirksam mit der Harmonika vereinbar scheine; alle andern Instrumente verlören zu sehr neben der Harmonika [1]). Man glaubte selbst an eine Zukunft dieses Instrumentes im Orchester, z. B. bei einer Oper, „wo auf einer wüsten Insel das Gesäusel des Windes und Stimmen unsichtbarer Geister ertönen sollten“. Der Componist P. Schulz, der in diesem Sinne die Gesänge und Zwischenspiele zu „Minona“ componirte, ging deshalb täglich zu Röllig, um sich genau in Ton und Stimmung für dieses Gedicht zu versetzen [2]).

Die Neuheit der Harmonika reizte bald zu zahlreichen „Erfindungen“ neuer Instrumente, womit die vorgeschrittene Akustik und musikalische Mechanik sich gefiel. Es erschien Chladni mit seinem „Euphon“ und „Clavicylinder“, Kauffmann mit dem „Harmonichord“, Müller mit dem „Harmonicon“, Buschmann mit dem Terpodion. Dann folgte die Xyloharmonika (oder Triphon, ein aufrechtstehender Flügel mit Holzstäben, von Colophonium-bestrichenen, behandschuhten Händen gespielt; — das Uranicon von Uhde mit Friction an Holz anstatt an Glas, — das Panmelodicon von Leppich, welches Metallstäbe durch ein Schwungrad mit einer Metallwalze in Berührung brachte ꝛc. ꝛc.

In Wien kam die kindische Passion, namentlich der Großen, für künstliche Spieluhrwerke und Musikautomaten hinzu. Der Mechaniker Johann Mälzel, Regensburger von Geburt, kam 1790 nach Wien und versah den Hof und die Aristokratie mit kostbaren Spieluhren, musicirenden Ruhebetten, Secretärs u. dgl. [3]).

Die Glasharmonika und alle ihre Abarten überlebten sich bald nach dem Beginne des 19. Jahrhunderts und wurden endlich durch die Erfindung der Physharmonika (von Häckel in Wien 1824) vollständig überholt und beseitigt.

---

[1]) G. Naumann's Biographie von G. A. Meißner, p. 338, 361.

[2]) Cramer, Magazin, II. Jahrgang, 1787. S. 1389.

[3]) Freiherr v. Braun besaß von Mälzel eine Maschine mit dem Gemälde des Vesuvs, welche ein doppeltes Echo gab. Im Tempel der Nacht zu Schönau war am Plafond eine Mälzel'sche Maschine angebracht, welche, den gestirnten Himmel vorstellend, „mit ergreifenden Geistertönen der Harmonika durch Fantasien von Salieri's Composition entzückt“. Kaiserin Maria Theresia hatte von Mälzel eine kleine Panharmonika mit einem Flöten-Echo, welches aus einer gegenüberstehenden Optik, die eine Schweizergegend vorstellt, in einer Entfernung von 40 Schuh hervorging. (Vaterländ. Blätter, Jahrg. 1808, S. 112.)

Zweites Buch.

Association der Dilettanten.

1800 — 1830.

Epoche Beethoven-Schubert.

Erstes Capitel.

Die Gesellschaft der Musikfreunde.

1. Entstehung, Organisation und Concertthätigkeit der Gesellschaft.

Der musikalische Dilettantismus, zu Ende des vorigen Jahrhunderts unter Keeß und van Swieten in großem Style thätig, hatte sich zu Anfang des gegenwärtigen noch einmal und zwar in dem „Adeligen Liebhaber=Concert“ kräftig aufgeschwungen. Nach diesem kurzen, glänzenden Lebenszeichen schien er zu verlöschen. Er that dies nur der Oeffentlichkeit gegenüber, welche in der That nach dem Aufhören dieses Liebhaber=Concerts leer ausging. Der Dilettantismus zog sich an den häuslichen Herd zurück, hier aber arbeitete er mit einer liebevollen Emsigkeit, die hinter dem Eifer der Vorgänger nicht zurück blieb. Ja, wenn man die große Zahl dieser regelmäßig thätigen Musikkreise überschaut, darf man das Decennium 1810—1820 wohl für den Höhenpunkt des musikalischen Dilettantismus in Wien erklären.

Dr. L. v. Sonnleithner, der noch die volle Mittagshöhe dieser Periode erlebte und als besonders gesuchtes Mitglied alle bessern musikalischen Privatcirkel durch sein Talent unterstützte, hat in einer Reihe von „Musikalischen Skizzen aus Alt=Wien“ (in den Wiener „Recensionen“ vom J. 1861) uns Spätergeborenen den besten Einblick in jene Zustände verschafft. Mit dem Anfang des Jahrhunderts waren die meisten der hervorragenden Hauscapellen aufgelöst, die hochgestellten Mäcene größtentheils verschwunden: die Tonkunst flüchtete unter den Schutz des bescheidenen Mittelstandes. Im Hause des Herrn Joseph Hochenadl, Beamten der k. k. Hofkriegsbuchhaltung, dessen Frau und Kinder sehr musikalisch waren, fanden regelmäßige Aufführungen von Haus= und Kammermusik statt, mitunter sogar von ganzen Oratorien, Cantaten und älteren Opern (bei Clavierbegleitung). Diese Productionen, welche den ganzen Winter hindurch an Sonntagen um die Mittagsstunde stattfanden, mochten gegen das

Jahr 1810 begonnen haben und erhielten sich bis 1824. Der Herr des Hauses war unermüdlich in den nöthigen Vorbereitungen und insbesondere im Ausschreiben der umfangreichen Gesangspartien. Hofrath Kiesewetter [1]), „ein musikalischer Gelehrter im edelsten Sinn des Wortes," hatte bekanntlich Schätze alter Musik gesammelt. Allein der Sammelgeist hatte ihn keineswegs dem blühenden Leben der Musik entfremdet; der gelehrte Antiquar war nicht verknöchert, sondern eifrigst bemüht, die erlangten Seltenheiten zu hören und andere hören zu lassen. Ein gewählter Kreis von Musikfreunden versammelte sich an gewissen Festtagen um die Mittagsstunde bei Kiesewetter; die Productionen daselbst waren ganz eigentlich die ersten „historischen Concerte" in Wien. Sie mögen im Jahre 1817 begonnen haben und wurden bis zum Jahre 1838 fortgesetzt. Geistliche und weltliche Compositionen aus früheren Jahrhunderten, aller Schulen und Nationen, wurden hier mit Eifer und Andacht ausgeführt; das Publikum ist erst in der allerneuesten Zeit, seit der Gründung der „Singakademie" und des „Singvereins" in Wien auf die Chorcompositionen der alten Italiener, Niederländer und Deutschen hingelenkt worden. Einer der vorzüglichsten Hausaltäre des musikalischen Cultus in Wien war die Wohnung des Advocaten Dr. Ignaz v. Sonnleithner [2]), Sohn eines geachteten Rechtsgelehrten und Tonsetzers (Dr. Christoph Sonnleithner) und Vater eines solchen (Dr. Leopold v. Sonnleithner), vereinigte auch Ignaz diese beiden Qualitäten. Die Sonnleithner's hätten Anspruch auf den Titel des kretensischen Gesetzgebers Thales, den Strabo „μελοποῖων ἀνδρον και νομοθετικον" („den Musikalischen und Gesetzkundigen") nannte. Eine bedeutende Zahl von Kunstfreunden und Künstlern fand sich bei Ignaz Sonnleithner in den Jahren 1815 bis 1824 zu regelmäßigen Uebungen ein, die bald den Namen „Productionen" verdienten. Kammermusik, Arien, Chöre und die zu jener Zeit sehr beliebten Quartett-Arrangements von Ouverturen und Sinfonien, auch von ganzen Opern und Oratorien wechselten in zweckmäßiger Folge. Die Sonnleithner'schen Kränzchen sind uns dadurch besonders wichtig, daß in ihnen und durch sie zuerst Franz Schubert's Lieder und Vocalquartette einem größeren Kreise bekannt wurden, wie denn auch (1820) Leopold v. Sonnleithner das erste Werk Schubert's den „Erlkönig", in Folge einer solchen Privataufführung, auf eigene Kosten herausgegeben und damit die Laufbahn dieses genialen Tondichters factisch eröffnet hat.

Unter den mitwirkenden Gästen Sonnleithner's finden wir neben einer großen Anzahl Dilettanten aus allen Ständen die Namen Caroline Ungher,

---

[1]) Raphael Kiesewetter, geb. 1773 in Mähren, k. k. Hofrath, Verfasser zahlreicher musikwissenschaftlicher Werke, starb in Wien 1850. Seine reiche Musikaliensammlung hat er der kais. Hofbibliothek vermacht.

[2]) Ignaz v. Sonnleithner, Advocat und Professor in Wien, geb. 1770, † 1831. Sein Sohn Leopold, geb. 1797, lebt als Advocat in Wien.

Jansa, Bocklet, Schupanzigh, Molique, Worzischek, Haitzinger, Nestroy u. A. Der Violinist Georg Hellmesberger (Vater), der in Wien sich für die Universitätsstudien vorbereitete, trat zuerst in Sonnleithner's Hause als Dilettant auf (1818) und begann von hier aus seine ehrenvolle Künstlerlaufbahn.

Der Eifer der musikalischen Dilettanten blieb nicht überall bei Gesang und Kammermusik stehen. Es bildeten sich auch kleine Orchestervereine. Ein solcher hatte seine bescheidenen Anfänge im Elternhause Franz Schubert's [1]).

Schubert's musikalische Bildungsgeschichte ist eine fortlaufende Illustration zu jenen Bestrebungen des alten Wien. Er wuchs bekanntlich in dem entlegenen „Liechtenthaler Grund" in dürftigsten Verhältnissen auf. Sein Vater hatte eine kleine Schullehrerstelle und — 19 Kinder. Zum Glück sind die Schullehrer meistens die wahren musikalischen Missionäre im Land und jedes Schulhaus eine kleine Wegcapelle musikalischer Andacht. Im Schubert'schen Hause waren Vater und Brüder wackere Musiker (ihre sonntägigen Gesammtproductionen mahnen fast an Sebastian Bach und seine Söhne). Der junge Franz wurde somit recht eigentlich „von Haus aus" musikalisch. Seine hübsche Sopranstimme ertönte bald auf dem Chor der kaiserlichen Hofcapelle und verschaffte ihm einen Stiftungsplatz im „Convict". Diese, den Gymnasialstudien gewidmete Anstalt war damals zugleich für die Zöglinge ein Conservatorium in kleinem Styl, gleichsam ein letzter weltlicher Nachklang jener segensreichen Sängerschulen, in welchen früher Klöster und Domcapitel für die Heranbildung junger Sänger vorsorgten. Es ist erstaunlich, was diese, musikalischen Zwecken ganz fremde Anstalt, blos durch den enthusiastischen Dilettantismus der Lehrer und Schüler zuwege brachte. Der Convictsdirector Lang (später Hofrath bei der Studien-Hofcommission), welcher seit Gründung des Convicts dasselbe leitete, hatte die musikalischen Uebungen daselbst in's Leben gerufen und wohnte täglich den Musikproductionen der Zöglinge bei. Bei dem alljährlichen Austritt einiger Zöglinge mußte Director Lang stets auf die Ergänzung der dadurch entstandenen Orchesterlücken bedacht sein. Sie wurde ihm dadurch erleichtert, daß 18 Stellen für Sängerknaben im Convict systemisirt waren (10 für die Hofcapelle und 8 für die Kirche „am Hof"), jene Knaben, welche die eingetretene Mutirung der Stimme dem Gesang entzog, wurden sofort für ein nicht zureichend besetztes Orchester-Instrument bestimmt und eingeübt [2]). Die täglichen Uebungsstücke bestanden aus einer Ouverture (gewöhn-

[1]) Franz Schubert, geb. in Wien, am 31. Jänner 1797, † daselbst den 19. November 1828, 31 Jahre alt.

[2]) Herr Georg Thaa, gegenwärtig Privat-Bibliothekar Sr. Majestät des Kaisers, dem wir diese Mittheilungen verdanken, war gleichzeitig mit Schubert Zögling und Sängerknabe im Convict. Das ausschließlich aus Convictszöglingen gebildete Orchester bestand zu jener Zeit aus 6 ersten, 6 zweiten Violinen, 2 Violoncells, 2 Contrabäßen, je 2 Oboen, Flöten, Clarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken.

lich von Cherubini, Weigl, Mozart), einer Sinfonie (von Haydn, Mozart u. A.) und zum Schluß wieder einer Ouverture. Bei besondern Anlässen, z. B. den Geburts- und Namenstagen des Kaisers, des Directors, fanden außerordentliche Productionen statt, zu welchen auch Gäste — mitwirkende und hörende — geladen wurden. Schubert dirigirte damals an der ersten Violine. Im Winter ausschließlich Hausconcerte, hatten diese Zöglings-Productionen im Sommer ein größeres Publicum dadurch, daß die Fenster geöffnet waren. Wie unser Gewährsmann erzählt, blieben an schönen Abenden die von den Basteien heimkehrenden Spaziergänger, von den Klängen angelockt, oft in so dichten Schaaren stehen, daß der Verkehr in der Gasse völlig unterbrochen war, und der gegenüber wohnende Mechanikus Hanacek alle verfügbaren Stühle seiner Wohnung den Damen auf die Straße stellte. Nach dem Austritte des Directors Lang (1818 oder 1819) währten diese musikalischen Uebungen noch längere Zeit fort, hörten aber schon geraume Zeit vor der (im Jahre 1848 erfolgten) Auflösung des Stadtconvicts auf. — Schubert, der schon im Convict frisch darauf los componirte, verdankte diesem freudigen und wohlgeleiteten Dilettantentreiben im Convict ohne Frage große Anregung und praktische Gewandtheit. Mit 16 Jahren ins väterliche Haus zurückgekehrt, trat Schubert als Schulgehilfe bei seinem Vater ein und hielt 3 Jahre lang als Pegasus im Joche geduldig aus. Vater Schubert und seine Söhne versammelten da wöchentlich zwei Mal einige wenige Freunde zu musikalischen Unterhaltungen, meist auf dem Gebiet der Quartettmusik. Die bescheidene Schullehrerwohnung im Liechtenthal wurde bald zu klein für diese Versammlungen. In das gastfreundliche Haus des Kaufmanns Frischling, dann des tüchtigen Orchestergeigers Hatwig übertragen, erweiterte sich dieser Dilettantenkreis allmählich zu einem kleinen Orchester, das im J. 1818 schon hinreichend eingespielt war, um Sinfonien von Haydn, Mozart, Romberg und die zwei ersten von Beethoven gut vorzutragen. Für diesen Privatmusikverein „im Gundelhof" componirte Fr. Schubert eine Sinfonie in B dur „ohne Trompeten und Pauken", eine größere in C dur und die schnell beliebt gewordene „Ouverture in italienischem Styl." Die Kosten dieser „Uebungen" wurden in den Jahren 1815—18 durch mäßige Beiträge der Mitwirkenden bestritten. Im Jahre 1819 nahm die Schubert'sche Gesellschaft auch Concertstücke, endlich auch ganze Oratorien in ihr Repertoire auf. Damit hatte die Gesellschaft ihren Gipfelpunkt erreicht; die Uebungen waren in Productionen verwandelt. Wir sehen an diesem Beispiel (wie an zahlreichen ähnlichen) das naturgemäße, immer unabweisbarer sich meldende Drängen an die Oeffentlichkeit. Zufällige Ereignisse führten im Herbst 1820 die Auflösung dieses Privatvereins herbei. — Ein ähnlicher Privatverein hatte sich unter dem Namen „Reunion" im J. 1812 oder 1813 gebildet, der in der Fastenzeit im Saal „zum römischen Kaiser" an Dienstagen gegen ein mäßiges Abonnement Abendunterhaltungen (meist Kammermusik) gab. Zeitweise erhob sich die „Reunion" auch zu einer

größeren Production mit ganzem Orchester, z. B. am 1. März 1813 zu dem Oratorium „Christus am Oelberg", das Beethoven selbst dirigirte. — Wir übergehen die musikalischen Unterhaltungen bei dem Professor Zizius, bei dem Beamten Dollinger, bei dem Kaufmann Röhrich, dem Hofrath Keeß, dem Großhändler Krippner (bei diesem wurde durch Castelli, Sydow u. A. auch die Declamation eifrig vertreten), bei dem Kaufmann Rohrer, dem Kalligraphen Warsow, dem Brauhausbesitzer Neuling, dem Kaufmann Hutschenreiter, dem Feldmarschall-Lieutenant Schall v. Falkenhorst, dem Regierungsrath Ferdinand Müller u. A., obwohl gerade in der ansehnlichen Zahl dieser musikübenden Kreise und in der Stetigkeit ihrer regelmäßigen Productionen die große kunstbildende Kraft dieser Erscheinung liegt, die unter der bescheidenen Benennung „Dilettantismus" einer der wichtigsten Factoren unserer musikalischen Cultur war.

Die musikalischen Unterhaltungen aller eben aufgeführten Häuser bewegten sich zwischen den Jahren 1810 und 1820, mit Ausnahme der beiden letztgenannten (v. Schall und Müller), die in die zwanziger Jahre fallen.

So viel Freude und Förderung dies häusliche Musiciren den Einzelnen auch brachte, aus einem höheren, minder egoistischen Gesichtspunkt mußte doch bald das Ungenügende, ja Bedenkliche solcher Zersplitterung einleuchten. Die Kammermusik, die Muse der kleinen Kreise, herrschte fast unbeschränkt, es spielten immer nur Wenige zugleich und vor Wenigen. Die musikalische Production und Reproduction hatte auch zu Anfang des Jahrhunderts ein ungeheures Uebergewicht an Kunstwerken, die eine Mehrheit von Individuen, aber nicht eine Menge beschäftigen: Duos, Trios, Quartetten, Serenaden u. s. w. Die Wirkung davon ist: Cultur der feineren Kunstgattungen und Vernachlässigung der großen. Nach einer treffenden Bemerkung Nägeli's hat im Leben das Vorherrschen der Kammermusik den Nachtheil, daß sie die Menschen in zu kleine Kreise zersplittert; sie vervielfacht die musikalischen Cirkel, sie verhindert die Concentration der Kunstkräfte in einem Brennpunkte, sie begünstigt (sogar in kleinen Städten) die Sonderung der Stände, sie verhindert endlich, was die Hauptsache ist, die Erhebung des geselligen Lebens zum öffentlichen. Was große sinfonische und chorische Wirkungen seien, hatte man in Wien in lauter kleiner Musik beinahe vergessen. Die fleißigen Miniaturmaler empfanden endlich doch wieder einige Sehnsucht nach einem großen Frescobild. Der Gedanke, die zerstreuten Kräfte zu sammeln, die vielen kleinen Kunstzirkel durch gegenseitiges Händereichen zu einem geschlossenen imposanten Kreis zu erweitern, mußte immer häufiger und nachdrücklicher auftauchen.

Das Bedürfniß nach einer solchen organisirten Vereinigung war in Wien längst empfunden. Allenthalben in Deutschland sah man seit Jahren Musikvereine und Liebhaberconcerte entstehen und sich blühend entfalten. Was die Dilettanten in Wien zum Theil mit schönstem Erfolg früher geleistet, waren doch nur einzelne Concerte oder Serien von Concerten, denen das Merkmal des Bleiben-

den und periodisch Wiederkehrenden fehlte. Das Beste dieser Art, das sogenannte Adelige oder Cavalier-Concert, hatte im J. 1808 aufgehört. Die „Tonkünstler-Societät" mit ihren zwei Concerten des Jahres konnte nicht entfernt genügen. Indem diesen vielbeschäftigten Fachmusikern das Interesse ihrer Pensionscasse doch noch wichtiger war als das künstlerische, kam in ihre Productionen nur zu bald ein handwerksmäßiger Schlendrian. Der Erfolg der beiden Haydn'schen Cantaten, mit denen durch Jahrzehente auszulangen war, ließ die „Societät" an eine Erneuerung ihres Repertoirs gar nicht denken; sie vernachlässigte insbesondere die reine Instrumentalmusik gänzlich. Man liest in den ersten 15 Jahren dieses Jahrhunderts häufig die Klage, daß in Wien die Aufführung einer Sinfonie eine Seltenheit geworden und die Instrumentalcompositionen Haydn's und Mozart's in Vergessenheit gerathen.

Die „Vaterländischen Blätter" vom Jahre 1808 (Nr. 6) sagen in einem längeren, den Musikzuständen Wiens gewidmeten Aufsatz: „Wenn man annehmen könnte, daß die Cultur der Tonkunst mit der Geistesbildung gleichen Schritt halte, so hätte man sehr Ursache, den Einwohnern dieser Hauptstadt Glück zu wünschen. In dieser Residenz wird man wenig Häuser finden, in denen nicht an jedem Abend diese oder jene Familie sich mit einem Violinquartett oder einer Claviersonate unterhielte. So viel aber für die s. g. Kammermusik gethan wird, so wenig Gelegenheit bietet sich für das volle Orchester, für Sinfonien, Concerte ꝛc. dar. Seit dem Tod des verdienten Vicepräses v. Keeß ist in diesem Fache nichts Solides, wenigstens nichts Dauerhaftes stabilirt worden. Wenn man die großen Kosten erwägt (für Blasinstrumente, Wachskerzen u. dgl.), wenn man endlich weiß, daß die Einwohner von Wien, indessen sie Geist und Geschmack cultiviren, den Gaumen nicht gern ganz vergessen, und es vorhin gewöhnlich war, bei großen Concerten, wenn sie Abends gegeben wurden, das Orchester und die Zuhörer durch Erfrischungen zu neuem Eifer und neuer Aufmerksamkeit zu stärken, so erklärt sich theilweise die Seltenheit großer Musikaufführungen in Wien. Warum bisher in Wien kein bloß der Musik gewidmetes Institut, keine musikalische Akademie, kein Conservatoire u. dgl. zu Stande gekommen, wäre schwer zu entscheiden. Wohl aber muß jeder Fremde den Mangel einer solchen öffentlichen Anstalt mit Verwunderung wahrnehmen und jeder Eingeborne ihn herzlich bedauern."

So trat zu dem immer lauter ausgesprochenen Bedürfniß nach einem soliden Asyl sinfonischer Musik noch die beschämende Empfindung, hinter dem übrigen Deutschland, welchem sich Wien an ausübenden Kräften doch weit überlegen wußte, in einem sehr wichtigen Punkte der öffentlichen Musikpflege zurückzustehen. Der Drang nach Concentration, nach einer Wirkung ins Große und Ganze, wurde unter den Dilettanten bald allgemein und bedurfte nur eines äußeren Anlasses, um sich energisch zu verwirklichen. Der Wohlthätigkeitssinn der Wiener, angeregt durch ein lebhaftes patriotisches Gefühl, gab diesen äußeren Anlaß und

damit den Ausgangspunkt der ersten und wichtigsten Gestaltung der Association der Dilettanten oder des organisirten Dilettantismus in Wien.

Dies war „Die Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde".

Für die Bewohner des im Kriege am härtesten bedrängten Marchfeldes sollte im J. 1812 durch eine großartige musikalische Aufführung namhafte Beihülfe herbeigeschafft werden. Die „Gesellschaft der adeligen Frauen" nahm das mildthätige Werk in die Hand, ein Verein kunstsinniger Männer sorgte für die Ausführung, die von der besonderen Theilnahme des kaiserlichen Hofes begleitet war [1]). Am 29. November 1812 erfolgte die Aufführung von Händel's Oratorium: „Thimotheus, oder die Gewalt der Musik" in der Mozart'schen Instrumentirung unter Mitwirkung von mehr als 700 Musikern in der eigens dazu hergerichteten großen „k. k. Winterreitschule". Es war das erste Mal, daß diese (etwa 200 Fuß lange, 65 Fuß breite) Localität für Musik benutzt wurde. Der imposante Saal, dessen rings herum freistehende Säulen zwei über einander laufende Gallerien tragen, mit blauseidenen, silberbefranzten Draperien an den Geländern, mit einer Menge versilberter Hängeleuchter, Vasen, Candelaber verziert, von 5000 Wachskerzen erleuchtet, gewährte den prachtvollsten Anblick.

Der „Aufruf an die Musikfreunde" (zur Mitwirkung im Chor oder Orchester) ist unterzeichnet von: Fürst Lobkowitz, Graf Fries, Gräfin Marianne Dietrichstein und Baronin Fanny Arnstein. Die Einladung an das Publicum und die großen Anschlagzettel tragen die Unterschrift: „Von der Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen". Hoffecretär v. Mosel leitete das Ganze am Dirigentenpult, Andreas Streicher am Clavier; die Solosänger waren: Frau v. Geymüller, die Fräuleins v. Barnsfeld und Riedel, Hofrath R. v. Kiesewetter, Dr. Ignaz Sonnleithner, Herr Soini und Herr Hofmann. Die erste Violine spielte Herr Tost. Also durchweg Dilettanten! Nur die Blasinstrumente und Contrabässe im Orchester waren durch eine Anzahl Fachmusiker verstärkt.

Die Wirkung dieser Aufführung war so zündend, daß „Timotheus" am 3. December unter dem gleichen Zudrang wiederholt wurde. Der materielle Zweck der Unternehmung war glänzend erreicht [2]). Den Männern, welche sie lei-

---

[1]) Ein Privatconcert, das am 12. April 1812 gleichfalls unter dem Protectorat der „adeligen Frauen" in der Wohnung des Herrn Andreas Streicher von Dilettanten gegeben worden (zum Besten der Blinden), hatte damals schon den lebhaften Wunsch erregt, „daß sich die Kunstfreunde und Kunstfreundinnen Wiens zu einem festen Verein verbinden möchten, um den Betrieb der musikalischen Kunst mit neuer Kraft zu beleben". Schon damals entstand der Wunsch, „daß dieser Kunstverein zugleich eine Quelle der Unterstützung für Unglückliche werden möchte".

[2]) Die Einnahme betrug 19—20,000 fl. W. W., wozu der Kaiser noch 1000 fl. spendete. Viele vom hohen Adel gaben 500 fl. für das Billet. Die Wiederholung des Oratoriums am 3. December 1812 trug die Summe von 14,000 fl. W. W.

teten, war aber auch ein Gedanke nahe gerückt, der für die Entwickelung des Musiklebens in Wien von großer Bedeutung geworden ist. Kurz nach dem Musikfest erging nämlich von dem um das Unternehmen hoch verdienten Regierungsrath Josef Sonnleithner ein schriftlicher Aufruf zu einer dauernden Vereinigung von Musikfreunden, um die Förderung der Musik durch gediegene Aufführungen und die Gründung eines Conservatoriums anzustreben. Der Aufruf fand den lebhaftesten Anklang; von allen Seiten liefen Beitritts- und Unterstützungs-Erklärungen ein, und der Verein trat ins Leben unter dem Titel: „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde“. Im Jahre 1814 — wenige Tage nachdem der Verein bei einem Hoffeste vor den zum Congreß versammelten Monarchen Händel's „Samson“ aufgeführt hatte — erhielten seine Statuten die Sanction des Kaisers Franz I.

Diese Aufführung des „Samson“ war für den jungen Verein von großer Bedeutung. Hatte ihm „Timotheus“ die musikalische Weihe ertheilt, so verdankte er „Samson“ die Kraft officiell zu bestehen. Das Wohlgefallen der versammelten Herrscher von Europa wirkte mit Treibhauswärme auf das Entfalten der Knospe [1]).

So war durch den werkthätigen Enthusiasmus der Dilettanten der österreichischen Hauptstadt ein Institut gegeben, welches fortan auf die Entwickelung und Leitung der Musikzustände einen bedeutenden Einfluß geübt hat und gegenwärtig nach mehr als fünfzigjährigem Bestehen die oberste musikalische Stelle in Wien einnimmt.

Die Gesellschaft wurde so organisirt, daß ein „Protector“ an ihrer Spitze stand, welcher ihr Schutz verleihen und sie beim Monarchen vertreten sollte, während die Geschäfte von einem auf sechs Jahre gewählten „Präsidenten“ und einem aus zwölf Mitgliedern bestehenden „leitenden Ausschuß“ besorgt wurden. Die Mitglieder der Gesellschaft waren theils „ausübende“, theils „unterstützende“, theils „Ehrenmitglieder“. Der erste Protector der Gesellschaft war der Kardinal Erzherzog Rudolf, ihm folgte Erzherzog Anton Victor. Nach dem Tode des letzteren († 1835) ging die Würde eines „Protectors“ ein und erscheint nicht mehr in den neuen Statuten. Der „Präses“ fungirt fortan als oberste Spitze. Bei der Wahl des Präses sah man bis in die neueste Zeit vor Allem auf hohen Rang und Namen, erst in der jüngsten Aera begann man dieses

---

[1]) Begeisternder für die Künstler war allerdings jene Timotheus-Aufführung gewesen. Caroline Pichler, welche im Chor mitsang, erzählt darüber in ihren Memoiren (III. 48): „Bei der Aufführung des Samson in der Reitschule (16. October 1814) mußten alle Mitwirkenden festlich gekleidet erscheinen: die Damen weiß mit Schmuck, die Herren in schwarzem Frack und Claquehüten. Da der Hof mit Klatschen empfangen wurde, durfte später kein Zeichen des Beifalls mehr gegeben werden. Es verbreitete dies eine erkältende Atmosphäre über die Künstler; Lust und Eifer ließen nach.“

Flitters zu entrathen und gab der Geschäftstüchtigkeit und dem Kunstsinn des Bürgerlichen den Vorzug [1]).

Wie die „Tonkünstler-Societät" eines der frühesten Künstler-Concerte, so war die „Gesellschaft der Musikfreunde" einer der spätesten Liebhabervereine in Deutschland [2]).

Daß es im Jahre 1812 hohe Zeit war, der großen Instrumentalmusik in Wien eine würdige Pflegstätte zu schaffen, und daß bei den damaligen Formen des gesammten Musiklebens die Dilettanten sie schaffen mußten, wurde nicht geläugnet, sondern im Gegentheil lebhaft empfunden und laut ausgesprochen. Zugleich aber hatte die neue „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde" von

---

[1]) Die Präsidenten der Gesellschaft der Musikfreunde sind, chronologisch gereiht, folgende:

1. Graf Anton Appony, gewählt 1814, gestorben 1817. (Stellvertreter: Graf Moriz Fries.)
2. Landgraf Friedrich Egon v. Fürstenberg, gewählt 1817, ausgetreten 1824. (Stellvertreter: Hofrath Kiesewetter, gewählt 1825, ausgetreten 1843, † 1850.)
3. Graf Peter v. Göeß, gewählt 1825, ausgetreten 1832, † 1850.
4. Fürst Ferdinand v. Lobkowitz, gewählt 1832, ausgetreten 1833.
5. Fürst Longin v. Lobkowitz, gewählt 1833, † 1842.
6. Landgraf Fr. Egon v. Fürstenberg, wiedergewählt 1842, ausgetreten 1851. (Hofrath Vesque v. Püttlingen, 1851 zum Präses-Stellvertreter gewählt, führte die Leitung bis November 1852.)
7. Fürst Eduard Schönburg, gewählt 1853, ausgetreten 1860.
8. Fürst Constantin Czartoryski, gewählt 1861, ausgetreten 1864.
9. General-Auditor Friedrich v. Dratschmiedt (von 1864 bis 1867).
10. Advokat Dr. Franz Egger, gewählt 1867.

[2]) Paris und London vollends waren uns mit der Gründung von großen Dilettantenconcerten längst vorausgegangen. London besaß schon 1683 eine Cäcilien-Gesellschaft, der fast mit jedem Jahrzehent neue Liebhabervereine sich zugesellten. Vornehme Dilettanten gründeten 1738 die „Royal Society of musicians" in London, welche ihre ganzen Einkünfte — sie belaufen sich gegenwärtig auf jährlich 2000 Pfd. St. — zur Unterstützung bejahrter und verarmter Musiker, ihrer Wittwen und Waisen, verwendet. Das „Concert of ancient music" in London, 1776 vom Grafen Sandwich begründet, hatte seinen Ursprung gleichfalls in der edelsten, strebsamsten Schicht des Dilettantenthums; die Direction bestand meist aus vornehmen und reichen Cavalieren. Die berühmten Musikinstitute der „Philharmonic Society" und der „Sacred harmonic Society" wurden gleichfalls von Musikfreunden, und zwar aus dem Bürgerstand, begründet. Ihre Concerte wurden lange Zeit hindurch gänzlich von Dilettanten ausgeführt und bildeten hierin den Gegensatz zu den „Professional-concerts", den Productionen der Fachmusiker. In Paris gründet Gossec 1770 das „Concert des Amateurs", die erste Stätte einer entwickelteren Instrumentaltechnik in Frankreich. Daneben finden wir das berühmte Concert Clery thätig, größtentheils aus Dilettanten bestehend, welche Haydn's Sinfonien (zwei in jedem Concert) vortrefflich ausführten. Das „Concert in der Rue Greuelle" verfolgte die gleiche Tendenz.

allem Anfang an das klare Bewußtsein, daß sie andere und höhere Ziele sich zu stecken habe, als die der älteren Dilettantenvereine in Deutschland waren.

In dem Maß, als die Wiener „Gesellschaft" später kam als die deutschen Liebhabervereine, war sie auch reifer.

Eine einsichtsvoll und gut geschriebene Broschüre, welche im Jahre 1813 unter dem Titel „Gedanken über den vorgeschlagenen Verein der Musikfreunde in Wien" erschien, zeigt das lebhafte Interesse, das die ersten Discussionen über die Gründung einer solchen Gesellschaft erregten. Der anonyme Verfasser hofft, es werde dabei nicht auf eine Anstalt abgesehen sein, „welche den zahlreichen Musikfreunden Wiens Gelegenheit machen soll, sich vor größeren Kreisen zu produciren". „In solcher Absicht," heißt es weiter, „organisiren Kleinstädter ihre Liebhaberconcerte. Bei ihnen hat ein solcher Verein einen zureichenden Grund, denn hätten sie ihre Liebhaberconcerte nicht, so gäbe es bei ihnen kaum eine Musik. In einer Hauptstadt wie Wien braucht aber weder der Dilettant noch das Publicum sein Vergnügen in einem Liebhaberconcerte zu suchen". Aus Besorgniß, es möchte der neue Verein sich in den obsoleten Standpunkt dilettantischen Musicirens festrennen, drückt der Verfasser seine geringschätzige Meinung von dem Liebhaberthum möglichst stark und bis zu dem Ausspruch aus, „eine Kunst sei zu keiner Zeit und in keinem Lande je durch Dilettanten gehoben worden", ein Satz, der, in Bezug auf ausübende Musik, von der Geschichte des vorigen Jahrhunderts bis in die Anfänge des jetzigen Lügen gestraft ist und den die „Gesellschaft der Musikfreunde" selbst in der Folge durch manche That widerlegt hat. Ueber diesen schiefen und mißverständlichen Satz schreitet aber der Verfasser zu dem richtigen vor: der Hauptzweck des neuen Vereins müsse die Beförderung der Kunst selbst sein. Der Verfasser warnt ferner vor der Gefahr, der neue Verein möchte sich als bloßes Wohlthätigkeitsmittel dazu hergeben, lediglich die Einnahmen der „Gesellschaft der adeligen Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen" zu vermehren. Der wichtigste Zweck, den die „österreichischen Musikfreunde" vor Augen haben müßten, sei die Gründung eines Conservatoriums. Ein solches sollte freilich, wie in Paris, Staatsanstalt sein, da dies aber unter dem Druck der Zeitverhältnisse „in Oesterreich noch lange nicht zu erwarten ist", so müsse die Gründung des Conservatoriums, wie es in Böhmen geschah, von patriotisch denkenden Privaten ausgehen.

Die in dieser Broschüre ausgesprochenen Ueberzeugungen mußten bei der Mehrzahl der Gründer herrschend gewesen sein, denn wir finden sie in den ersten Statuten der „Gesellschaft" (1814) verkörpert. An der Spitze derselben wird „die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen" als Hauptzweck der Gesellschaft genannt und ausdrücklich beigefügt, es seien „der Selbstbetrieb und Selbstgenuß derselben nur untergeordnete Zwecke". Die Gesellschaft wolle zur Erreichung jenes Hauptzwecks: 1. ein Conservatorium errichten;

2. die klassischen Werke zur Aufführung bringen;
3. Preisfragen über musikalische Gegenstände aussetzen;
4. eine belehrende musikalische Zeitschrift in zwanglosen Heften unter dem Titel „Annalen der Gesellschaft der Musikfreunde“ veranstalten;
5. eine musikalische Bibliothek anlegen, welche in der Folge zum öffentlichen Gebrauch eröffnet werden soll;
6. nach jedesmaligen Kräften ausgezeichnete Kunsttalente und Privatanstalten unterstützen.

Man sieht, die Gesellschaft der Musikfreunde hatte sich würdige und bedeutende Ziele gesetzt und steuerte gleich dem Schiffer in der Parabel lieber absichtlich zu hoch, um nicht von der entgegenwirkenden Strömung unter ihr Ziel herabgedrückt zu werden. Vergleicht man damit die Organisation der älteren Dilettantenvereine in Deutschland, so findet sich eine Analogie eigentlich nur in der 1738 vom Magister Mitzler zu Leipzig errichteten „Societät der musikalischen Wissenschaften“, welche „zu einer öffentlichen, unter obrigkeitlichem Schutz stehenden Gesellschaft qualificirt“, hauptsächlich die Verbreitung musikalischer Kenntnisse und musikwissenschaftlicher Bildung anstrebte.

Die Herausgabe einer Zeitung mußte allerdings vertagt werden, dafür schuf man 1814 durch den Ankauf der reichen musikalischen Sammlung J. Gerber's (um 200 Friedrichsd'or) den Grundstock zu einer Bibliothek, welche bald durch zahlreiche Geschenke und Legate (insbesondere von Erzherzog Rudolf) sich ansehnlich erweiterte. Josef Sonnleithner reihte eine „Sammlung der Volkslieder aller Nationalitäten in der Monarchie“ an, der Minister Graf Saurau unterstützte das Vorhaben durch amtliche Aufforderungen. Das „Böhmische Künstlerlexikon“ von Dlabacz veranlaßte ferner die Gesellschaft der Musikfreunde „Nachrichten über das Leben und die Werke sämmtlicher österreichischer Tonsetzer“ zu sammeln. Für beide Zwecke lief ein bedeutendes, aber doch nicht zureichendes Material ein. Die Gesellschaft mußte sich mit dem Bewußtsein trösten, wenigstens die erste Anregung gegeben zu haben.

Da die Organisation eines Conservatoriums begreiflicher Weise nur allmälig und langsam vor sich gehen konnte, desgleichen die übrigen größeren Aufgaben längere Vorbereitung brauchten, so blieb die erste Thätigkeit der Gesellschaft zunächst musikalischen Aufführungen gewidmet.

Die Concerte der „Gesellschaft“ waren theils große Oratorien-Aufführungen, theils kleinere gemischte Concerte. Erstere fanden in dem kolossalen Raum der kaiserlichen Winterreitschule mit sehr verstärktem Chor und Orchester (800 bis 1000 Mitwirkende) statt und waren Jedermann gegen Eintrittsgeld zugänglich. Sie wurden durch die Benennung Musikfest ausgezeichnet. Statutenmäßig sollten jährlich zwei solche Musikfeste stattfinden, was aber nicht eingehalten werden konnte. Nur die ersten fünf Jahre brachten regelmäßig je ein großes Oratorium und zwar: Timotheus (1812 und 1813); Samson (1814);

der Messias (1815) und Abbé Stadler's „Befreiung von Jerusalem" (1816). Von da an unterblieben die Musikfeste durch beinahe zwanzig Jahre, um erst in den dreißiger und vierziger Jahren wieder etwas regelmäßiger aufgenommen zu werden. Auf den Anschlagszetteln zur Aufführung des „Messias" (1815) erschien zum erstenmal öffentlich der Name „Gesellschaft der österr. Musikfreunde".

Die kleineren gemischten Aufführungen waren die statutenmäßigen „Gesellschafts-Concerte", deren erstes am 3. December 1815 stattfand. Diese Concerte sollten nach §. 24 der Gesellschaftsstatuten als „Uebungen der Kunstfreunde" zu betrachten sein und den „Selbstbetrieb und Selbstgenuß der Musik" zum Zweck haben. Sie waren nur Mitgliedern zugänglich. Man sieht, wie auch noch in der öffentlichen Thätigkeit der Gesellschaft das Moment des „Liebhaberthums" vorwiegt, nur bereits mit der ausdrücklichen Beschränkung, daß „Gesammtleistungen des Orchesters, sowie des Chores" den Hauptbestandtheil dieser Concerte zu bilden haben, Solovorträge hingegen nur „der nöthigen Abwechselung wegen" und „um die hervorstechenden Talente einzelner Mitglieder nicht unbenutzt zu lassen" hinzuzufügen seien. Die Gesellschaft gab jährlich vier solcher Concerte; die beiden ersten fanden im kleinen Redoutensaale statt, welcher sich aber als unzureichend erwies und deshalb vom dritten Concerte an (10. März 1816) mit dem großen Redoutensaale vertauscht wurde.

Ein Comité berieth die Zusammenstellung der Concerte, ein Gesellschaftsmitglied dirigirte sie. Im ersten Jahrzehnte dirigirte am häufigsten Vincenz Hauschka; einige Male wurde er von Kiesewetter, Gebauer, Kirchlehner, Sonnleithner, J. B. Schmiedl und Baron Lannoy abgelöst. Die beiden letztgenannten betheiligten sich in den folgenden Jahren viel häufiger an der Direction. Die großen Musikfeste in den Jahren 1812 bis 1816 leitete ausnahmslos der Hofsecretär v. Mosel[1]).

Mit ängstlicher Sorgfalt hüteten die Statuten die volle Gleichberechtigung aller Mitwirkenden. Die Plätze der Orchesterspieler wurden durch das Loos bestimmt, die Abwechslung in den Solovorträgen gleichfalls. Die Dirigenten wechselten nicht nur von Concert zu Concert, es waren sogar für jedes zwei Oberleiter, vier Leiter am Clavier und acht Violindirigenten gewählt, welche abwechselnd nach einer durch das Loos bestimmten Ordnung fungirten. (Statuten vom J. 1814, §§. 51, 54, 65.) Im Lauf der nächsten Jahre kam man freilich

[1]) Ignaz Franz Mosel, geb. in Wien 1772, trat 1788 in den Staatsdienst, verwendete aber seine Musestunden sein ganzes Leben hindurch zum Studium und zur Ausübung der Musik. Mehrere Singspiele, Cantaten und Orchesterstücke seiner Composition kamen mit theilweisem Erfolg zur Aufführung. Sein Hauptwerk, die Oper Salem, versucht bezüglich des dramatischen Ausdrucks und der musikalischen Formen Neuerungen, welche mit den Principien Richard Wagner's übereinstimmen. Bekannt ist auch seine vielfach und mit Recht angefeindete Neubearbeitung mehrerer Oratorien von Händel. Mosel wurde 1821 Vicedirector des Hoftheaters, 1829 Custos der Hofbibliothek und starb 1844.

dahin, einzusehen, daß Ein tüchtigstes Mitglied zehnmal verwendet dem Ganzen mehr Nutzen bringe, als zehn Mittelmäßigkeiten.

Im Anhang findet der Leser die vollständigen Programme der Gesellschafts-Concerte und Musikfeste von der Gründung des Vereins bis zum J. 1825, sie gehören mit zu den interessantesten Documenten der Entwicklungsgeschichte unseres Musiklebens.

Die Programme tragen im Allgemeinen dieselbe Physiognomie wie jene der größeren deutschen Liebhaber-Concerte und der im J. 1828 gegründeten Concerte des Pariser Conservatoriums [1]). Jedes „Gesellschafts-Concert" brachte 4 bis 5 Nummern. Den Anfang machte eine Sinfonie, meist von Haydn, Mozart oder Beethoven, außerdem auch von Franz Krommer (häufig), von Feska, Lannoy, Worzischek. Darauf folgte eine Arie oder ein Duett, meistens italienisch, und ein Solo-Instrumentalstück, sei es ein Concert, oder Variationen, ein Potpourri, Rondo, eine Polonaise. Den Schluß machte größtentheils ein Chor oder eine Cantate (von Eybler, Schenk, Preindl, Abbé Stadler; 1821 „Meeresstille" von Beethoven, 1822 die Jubelcantate von C. M. Weber) oder auch ein ganzes Opernfinale („Don Juan", „Così fan tutte", „Elisa" v. Cherubini, „Sylvana" v. C. M. Weber). Mitunter schloß man auch mit einer Ouverture, am liebsten von Cherubini, Méhul, Beethoven [2]).

Die Gesellschafts-Concerte der nächsten fünf Jahre (1825 bis 1830) tragen im Wesentlichen denselben Charakter, nur herrschen im Fach der Sinfonie — mit dieser wurde stets begonnen — Mozart und Beethoven so gut wie ausschließlich. Außer ihnen ist durch je eine Sinfonie nur noch vertreten: F. Ries (1825), Franz Krommer (1827 und 1829), Franz Schubert (kleine C dur-Sinfonie, 1828), Worzischek (1829) und Moscheles, der 1830 eine Sinfonie aus London eingeschickt hatte. An Beethoven's „Neunte Sinfonie" wagte sich die Gesellschaft zuerst am 16. December 1827, und zwar

---

[1]) Vergl. Elwart „Histoire de Concert du Conservatoire de Paris". p. 130. —

[2]) Ein Aufsatz von C. F. Michaelis in der Leipz. M.-Ztg. (1803, Nr. 43) „Bemerkungen über die zweckmäßige Einrichtung der Concerte" findet es auf der einen Seite lobenswerth, „daß unsere Concerte mit starken Sinfonien, mit feierlichen Ouverturen sich eröffnen". Aber manches naive, einfach-schöne Musikstück würde seines Dafürhaltens vor der Sinfonie besser wirken. Gegründet findet er trotzdem, „daß nach den erschütternden Wirkungen einer heroischen Sinfonie eine sanfte zärtliche Arie süß und beruhigend auf unser Gefühl wirkt". Das Instrumental-Concert läßt man gewöhnlich nach der Arie folgen. Der Verfasser wünscht dann ein Streichquartett oder Quintett, „desgleichen man leider in öffentlichen Concerten gar nicht mehr hört". Den Schluß der 1. Abtheilung mache ein kurzer Chor. Für die 2. Abtheilung empfiehlt er eine Sinfonie, ein Duett oder Terzett, einen feierlichen Chor oder „ein sanft aufhörendes Quartett oder Quintett, welches angenehme, milde Gefühle zurückläßt. Gar nicht zu billigen sei es, „daß man Sinfonien zerreißt und andere Musiken dazwischen schiebt".

mit einer jetzt fast komisch erscheinenden Schüchternheit; man gab nämlich blos den Ersten Satz und das Scherzo, und diese beiden Sätze überdies getrennt durch eine Arie v. Pacini und Mayseder'sche Violin-Variationen. Eine Opernarie, meist italienischer Composition und ein Instrumental-Solo bildeten stets die mittleren Nummern; ward letzteres durch ein „Concert" repräsentirt, so spielte der Virtuose regelmäßig nur den ersten Satz. So Herr Feigerl den ersten Satz des Spohr'schen Violin-Concerts in C (1826), Thalberg des D moll-Concerts von Kalkbrenner (1828) und eines eigenen (1829), Herr Jung eines Maurer'schen und Lafont'schen ꝛc. An Variationen und Potpourris (von Mayseder, Merk, H. Herz ꝛc.) fehlte es auch nicht. Die Solonummern wurden häufig von den talentvollsten Zöglingen des Conservatoriums vorgetragen.

Interessant an diesen Programmen der Gesellschafts-Concerte ist zunächst die Wahrnehmung, wie hier ein edles und richtiges Streben noch immer mit den süßen Gewohnheiten des Dilettantismus und der Concerttradition Hand in Hand geht. Bis in die dreißiger Jahre hinein herrschte in den Wiener Productionen die Unsitte, von Sinfonien und Concerten nur einen oder zwei Sätze zu spielen, oder zwischen die einzelnen Sätze derselben andere Nummern (meist Gesangstücke) einzuschieben. In den Gesellschafts - Concerten finden wir diese Barbarei allerdings nur selten an Sinfonien verübt (z. B. an der „Eroica" im J. 1818), an Concerten hingegen wurde sie in der Regel begangen, selbst an Werken wie Beethoven's Violin-Concert (1816). Im J. 1805 spielte in einer Wohlthätigkeits-Akademie das Hofopernorchester unter Wranitzky's Leitung die G moll-Sinfonie v. Mozart; — „schade," schreibt der Referent, „daß man den furchtbar-schönen (!) Menuett ausgelassen hatte." Diese Zerstücklungssucht war nicht etwa ein musikalisches Locallaster, sie bestand allgemein und anderwärts noch weit stärker und länger als in den Wiener „Gesellschafts-Concerten". Schon die Schlußworte von C. F. Michaelis in unserer letzten Randbemerkung bezeugen es. In der „Berliner Musikzeitung" vom J. 1824 finden wir eine eigene vom Redacteur Marx gefertigte Kundmachung, worin die Musikfreunde aufmerksam gemacht werden, daß in dem Concert des Kammermusikus Braun Mozart's G moll - Sinfonie vollständig gegeben werden soll! Im April 1824 äußert Marx seine besondere Freude darüber, „daß in diesem Jahre Mozart's G moll-Sinfonie und Beethoven's „Eroica" vollständig und im Zusammenhang aufgeführt worden," auch die A dur-Sinfonie v. Beethoven noch bevorstehen soll. „Das ist mehr," ruft er aus, „als drei vorhergehende Jahre gewährt haben!" Wiederholt versichert Marx (z. B. in Nr. 52 der Berliner Musikzeitung von 1824) „in den nächst vorangegangenen Jahren sei in Berlin die Aufführung einer Sinfonie etwas ganz Unerhörtes gewesen" und erbietet sich später noch (1825) auf jedes Concert, in dem eine vollständige Sinfonie aufgeführt werden soll, in seiner Zeitung eigens vor-

her aufmerksam zu machen. „Bald wird es zu den Ausnahmen zählen und allgemeinen Tadel finden, wenn achtungswerthe Künstler ein Concert ohne Sinfonie geben.“ Bemerkenswerth ist dabei, daß Marx den Virtuosen diese Pflicht aufbürden will. Offenbar existirte keine Concertgesellschaft in Berlin, welche ihre erste Schuldigkeit, die Pflege der Sinfonie, damals noch begriff. Da sollte denn der reisende Virtuos für Alles sorgen! Mit dieser Sitte der Sinfonienzerstücklung ging der entsprechende Virtuosenunfug Hand in Hand, von einem Concert nur den ersten oder letzten Satz zu spielen. (Vergl. S. 89, 90.)

In der Wahl der Componisten wiegt das lokale oder patriotische Element in der „Gesellschaft“ noch ungebührlich vor: mit Abbé Stadler, Mosel, Eybler, Preindl, Seyfried, Krommer wird ein starker Cultus getrieben, von berühmteren Wiener Componisten wie Gyrowetz, Weigl, Salieri nicht zu reden. Auch ganz unbedeutende, gegenwärtig völlig vergessene Namen wie Contin, Krufft, Pechatschek, Lannoy, Worzischek rc. finden auffallend häufige Vertretung.

In den Programmen der Gesellschafts-Concerte fällt ferner auf, daß bei dem starken Accent, den dieser Verein auf klassische Musik legte, kein Concert ohne eine italienische Opernarie oder ein Duett von Paer, Simon Maier, Mercadante, Nicolini rc. abging; ja schon Rossini taucht mit dem J. 1817 auf, um durch lange Zeit einen unentbehrlichen Bestandtheil der Concerte zu bilden. Sein Einfluß machte sich rasch auf Sänger und Componisten geltend; — Franz Schubert schrieb im J. 1817 zwei Ouverturen im Rossini'schen Styl, und selbst Spohr und Weber konnten sich, wie man an mancher Stelle in ihren Opern nachweisen kann, diesem mächtigen Einfluß nicht ganz entziehen. Nicht nur auf dem Theater herrschte Rossini in Wien mit dem Beginn der zwanziger Jahre, — auch die Concertsäle erklangen von seinen Ouverturen, von Potpourris und Fantasien über seine Themen. Weidinger blies Potpourris aus „Tankred“ auf der Trompete, Hindle scharrte sie auf der Baßgeige, Giuliani variirte „di tanti palpiti“ auf der Guitarre. Noch lockender wirkten natürlich auf den Concertzetteln Rossini's schmelzende Arien und Duette. „Warum aber immer nur italienische Arien?!“ ruft die „Wiener Zeitschrift“ von 1818 aus. Schon lange vor Rossini's Erscheinen war der Vortrag italienischer Arien in der Ursprache Sitte in den Wiener Akademien, sie drang von hier nach Norddeutschland. Die Leipziger Musikzeitung bringt im J. 1818 zwei lange Artikel „über den herrschenden Geschmack in unseren Concerten italienisch zu singen“, worin den singenden Dilettanten sehr deutsch der Text gelesen wird.

Von 1818 oder 1819 an finden wir mehrere Jahre hindurch fast keine Akademie ohne Rossini'sche Arie; die Sängerinnen Grünbaum, Canzi, Herr Sonntag feierten damit ihre größten Triumphe.

Wer die Concertprogramme von 1800 bis 1830 durchsieht, dem wird noch eine andere Eigenthümlichkeit auffallen. Während nämlich heutzutage das

Concertiren sich fast ausschließlich auf zwei Instrumente, auf das Piano und die Violine zurückgezogen hat, und Virtuosen auf anderen Instrumenten nur sporadisch und selten mit anhaltendem, durchgreifenden Erfolg concertiren, wimmelte es in jener Periode von reisenden Virtuosen auf der Flöte, Oboe, Clarinette, Harfe, dem Waldhorn, ja selbst der Trompete, dem Contrabaß, der Guitarre u. s. w. Man kann sagen, daß die Concerte auf der Violine und dem Clavier gegen die Summe der Productionen auf den übrigen Instrumenten bis gegen den Ausgang der dreißiger Jahre in der Minorität waren. Seit zwanzig Jahren ist sogar das Violoncell, das nach der Geige noch den meisten Beruf zu selbstständig concertirendem Auftreten hat, als Concertinstrument in außerordentlicher Abnahme.

Wir können auch in diesem Falle nicht anders, als den Anwalt unserer Zeit machen, welche einerseits der bloßen technischen Virtuosität eine sehr bedingte und verminderte Theilnahme entgegenbringt, andererseits erkannt hat, daß Oboe, Flöte, Clarinette &c. Orchesterinstrumente sind, denen zum selbständigen Auftreten der Reichthum an Ausdrucksmitteln und eine gediegene Literatur fehlt.

Die Hauptstappelplätze für italienische Arien und für virtuose Solostücke bildeten allerdings die Wohlthätigkeits-Akademien. Eine solche (vom 23. September 1817, im Theater an der Wien) brachten z. B. unmittelbar nach einander: Variationen für die Trompete, Polonaise für Contrabaß und Allegro für die Harfe! Die Lieblingsformen der Instrumental-Composition waren: Variationen, Potpourris, Rondos und vor allen Polonaisen, — diese musikalische Landplage der zwanziger Jahre. Es ist charakteristisch für die Zeit wie für die Herkunft der Gesellschaft der Musikfreunde, daß ihre — doch hauptsächlich dem Ernsten und Klassischen zugedachten — Concerte sich von dieser schalen Unterhaltungsmusik, von den Solo-Prätensionen der Sänger und Virtuosen, von dem Cultus einheimischer Halbtalente nicht lossagen konnte.

Der dilettantische Ursprung der Gesellschaft machte sich eben noch mächtig geltend in dieser Neigung zu Concessionen und zu oberflächlicher, genügsamer Auffassung. Neben diesen Schwächen des Dilettantismus trat aber auch dessen tüchtige, lebenskräftige, ja imposante Seite ins vollste Licht [1]). Welch' erfreulichen

---

[1]) Das Wort Dilettante, obwohl zuerst in Italien angewendet, findet sich nicht in der älteren italienischen Sprache. Kein Wörterbuch hat es, auch nicht die Crusca. Bei Jagemann allein findet sich's. Nach ihm bedeutet es einen Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung Theil nehmen will. — — „Die Italiener nennen jeden Künstler „maestro". Wenn sie Einen sehen, der eine Kunst übt, ohne davon Profession zu machen, sagen sie „si diletta". Die höfliche Zufriedenheit und Verwunderung, womit sie sich ausdrücken, zeigt dabei ihre Gesinnung an." (Goethe.)

Die Franzosen gebrauchen zwar das Wort dilettantisme, aber der Einzelne heißt bei ihnen nicht le dilettant, sondern l'amateur, was einen viel begrenzteren Sinn hat. Für den Dilettantismus tritt mit einer fast übertreibenden Wärme A. Scho-

Anblick gewährt dieses rastlose, emsige Arbeiten aus Liebe zur Sache, dieses feste Zusammenhalten der Musikfreunde aus allen Ständen! Hier sah man, wie Mosel erzählt, Grafen neben Gewerbsmännern, Amtsvorsteher neben Unterbeamten, Doctoren neben Studenten, und in den Sopran- und Altchören Damen neben Bürgermädchen ihren Platz nehmen, ohne anderen Ehrgeiz als den, zum Gelingen des Ganzen beizutragen. Ein lohnendes Resultat wäre allein schon die Erkenntniß und das Bewußtsein gewesen, wie außerordentlich die ausübende Tonkunst in Wien verbreitet sei, und wie fast auch das wirkliche Können der äußeren Ausdehnung nahe komme. Die Concerte der „Musikfreunde" athmeten in ihrer ersten jugendlichen Periode den Segen jenes Dilettantismus im besseren Sinne, der, was er an Formglätte vermissen läßt, durch eine ganz in die Sache sich verlierende Wärme ersetzt, die bei dem Musiker vom Fache nur zu bald sich verliert. Die Kennerschaft hat einigen Enthusiasmus, aber keine Liebe; der Dilettantismus ist ganz Liebe, blind wie sie, jugendlich frisch, und selbst das Alter auffrischend, wie sie. Man mag das Ohr durch formell bessere Leistungen verwöhnt haben: immer wird man sich von der Aufrichtigkeit des Dilettantismus angezogen fühlen.

Wien war aber in den zwanziger Jahren durch mustergiltige Orchesteraufführungen noch nicht verwöhnt, — kein Wunder, daß man die Thätigkeit der neuen Gesellschaft als eine Wohlthat empfand. „Eine herrliche Anstalt," ruft die Wiener Musikzeitung im J. 1817 aus, „vorzügliche Talente vor einem zahlreichen und glänzenden Auditorium zu entwickeln, die außerdem nur zum eigenen Vergnügen oder höchstens zur Freude häuslicher Cirkel verwendet wurden." Auch strengere Richter des Auslandes urtheilten in gleich günstigem Sinn. L. Rellstab, welcher Wien im J. 1825 besuchte, schreibt in der Berliner Musikzeitung über die Gesellschafts-Concerte: „Möchten wir in Berlin doch etwas Aehnliches zu Stande bringen! Dieser Anstalt verdankt Wien die herrliche Aufführung der großen Sinfonien, die an keinem Orte so vollkommen ist, als hier."

Das Beispiel der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" wirkte auch aneifernd auf die Provinzialhauptstädte der Monarchie, welche nunmehr ihre Anfänge musikalischer Liebhabervereine consolidirten, und durch die Gründung kleiner Conservatorien (Musikschulen) erweiterten [1].

---

penhauer ein in seinen „Parerga und Poralipomena" II §. 255. Das Verhältniß des Dilettantismus zur Wissenschaft hat Prof. Heinrich Hlasiwetz fein und geistreich behandelt im 5. Band der Wiener „Wochenschrift" vom J. 1865.

[1] In Prag gründete erst Dionys Weber, der Director des 1810 entstandenen Conservatoriums, ein stabiles Dilettanten-Concert im J. 1812, mit jährlichen 4 Productionen. Schon im J. 1807 hatte er den Versuch mit einer Reihe von Liebhaber-Concerten gemacht, die jedoch schon im nächsten Jahre, aus Mangel an einem passenden Local eingingen. Die Dilettanten-Concerte in Prag erhoben sich niemals zu größerer Bedeutung; die ausgezeichneten Concerte der Zöglinge des Conservato-

„Gesellschafts-Concerte“ der österreichischen Musikfreunde 1815—1825.

1815.

1. (3. December.) Sinfonie D dur von Mozart; Arie von Righini; Rondo brillant von Worzischek; Chor von Händel; Ouverture von Cherubini (Faniska); erstes Finale der Oper „Cesare in Farmacusa“ von Salieri.

1816.

2. 2te Sinfonie von Beethoven; Duett von F. Paër; Clavier-Variationen (Alexandermarsch); 2 Chöre von Salieri; Finale aus „Elisa“ von Cherubini; Ouverture von Méhul (Ariondant).
3. Militär-Sinfonie von Haydn; Duett von Paër; Adagio und Allegro aus Beethoven's Violin-Concert; 1. Finale aus „Così fan tutte“; Ouverture „Egmont“; Hallelujah von Händel.
4. G moll-Sinfonie von Mozart; Arie von Sarti: Potpourri für Clarinette; Ouverture von Hummel; Terzett und Chor aus „Idomeneo“.

1817.

5. C dur-Sinfonie von Mozart; Arie aus „L'Italiana in Algieri“ von Rossini; Adagio und Rondo für Clavier von Steibelt; 2. Finale aus „Così fan tutte“; Ouverture (Graf Armand) von Cherubini; Doppelchor aus Händel's „Samson“.

---

riums (jährlich zwei) wurden für Prag ungefähr das, was die „Gesellschafts-Concerte“ für Wien.

In Brünn bildete sich 1814 ein Dilettanten-Verein, der wöchentlich ein Concert gab, im J. 1817 hörte man einige Oratorien im „Königskloster“ und alle Sonntage Quartettmusik.

Graz hatte schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts Liebhaber-Concerte, im J. 1817 gründete es einen stabilen Musikverein nach dem Vorgange Wiens und erweiterte ihn in den folgenden Jahren allmälig zu einem Conservatorium.

In Innsbruck bildete sich 1818 ein „Verein zur Aufnahme der Ton- und Redekunst“, zu welchem sich eine kleine Musikschule und einige Dilettanten-Concerte gesellten.

Klagenfurt besaß 1803 eine „Philharmonische Gesellschaft“, welche durch die folgenden Kriegsjahre unterbrochen, sich 1828 als „Musikalischer Verein“ regenerirte.

Linz hatte schon 1790 wöchentliche Gesellschafts-Concerte, deren Dirigent, Domcapellmeister Franz Glöggl, im J. 1803 auch eine musikalische Zeitung in Linz (die erste in Oesterreich) begründete.

Dilettanten-Vereine waren ferner entstanden: in Pest (1834), Olmütz (1817), Oedenburg (1829), Triest (1830) u. s. w.

6. A dur-Sinfonie von Beethoven; Duett von „I misteri eleusini“ von Simon Mayer; Polonaise für Violine von Mayseder; Psalm von Abbé Stadler; Ouverture von Catel (Semiramis); Chor von J. Preindl.
7. Ouverture und Introduction aus F. Cortez von Spontini; Arie von Mozart (Titus); Adagio und Rondo für Violoncell von Hauschka; Hymne von Mosel; Ouverture Lodoiska von Cherubini.
8. Sinfonie von Haydn; Arie von S. Mayer; Phantasie und Polonaise für Clavier von N. v. Krufft; „Frühlingsfeier“, Cantate von Stadler.

1818.

9. Sinfonie Es dur von Mozart; Psalm von Preindl; Duett von S. Mayer; zwei Sätze aus einem Concerte für 2 Claviere von Dussek; Psalm von Preindl; Ouverture von Franz v. Contin, k. k. Hofsecretär.
10. Ouverture Coriolan; Duett von Paër (Sargino); zwei Sätze aus einem Clarinett-Concerte, gespielt von Graf F. v. Troyer; Vocalquartett aus „Trajano“ von Nicolini; Chor v. Eybler; Ouverture von Carl Blum.
11. Sinfonie von Fesca; Arie von Soliva; Variationen für die Violine von F. v. Contin; Psalm von Stadler; Adagio und Rondo für 2 Hörner von Pechatschek, Psalm von Preindl; Ouverture von Leopold v. Sonnleithner.
12. Erster Satz der „Eroica“ von Beethoven; Chor von Eybler; Clarinett-Concert von Field (gespielt von Graf Amadé); Arie von Orlandi; Variationen für die Flöte von Bogner; 2 Chöre von Salieri.

1819.

13. Cantate von Schenk; erster Satz aus Kreutzer's 12. Violin-Concert; Terzett aus „Gli Orazi“ von Weigl; 2 Märsche für Orchester von J. Moscheles; Chor von Haydn.
14. Sinfonie von Fesca; Duett von Pavesi; Chor von Stadler; Polonaise für Cello von Romberg; Ouverture von Tomaschek.
15. 2te Sinfonie von Beethoven; Arie von Nicolini; erster Satz des 4. Violin-Concertes von Rode; Chor von Fesca; Arie mit Chor von Gyrowetz; Ouverture von Baron Lannoy; Hymne von Ignaz Ritter v. Seyfried.
16. Ouverture von Cherubini; Cantate von Eybler; Variationen für Clarinette von Cartellieri; Cantate von Schenk; Ouverture Prometheus von Beethoven.

1820.

17. „Eroica“ von Beethoven; Hymne von Preindl; Duett aus „Aureliano“ von Rossini; erster Satz eines Violin-Concerts von Kreutzer; „Sturm“ Chor von Haydn.

18. Sinfonie von Krommer; Arie von S. Mayer; Variationen für Clarinette von Lannoy; Scene aus „Coriolano“ von Eybler; Chor von Stadler; Ouverture von P. Pixis.
19. C moll-Sinfonie von Beethoven; Arie von Nicolini; Chor von Worzischek; Polonaise für Flöte von Keller; Chor von Beethoven (aus Christus am Oelberg).
20. C-Sinfonie von Mozart; Chor aus „Cyrus“ von Mosel; Adagio und Rondo für Violine von Kreutzer; Psalm von Mosel; Hymne von Krufft.
21. 8te Sinfonie von Beethoven; Arie von Orlandi; Rondo für Flöte von Romberg; Ouverture von Cherubini (Elisa) „Alleluja“ von Händel.
22. „Timotheus“ von Händel.

1821.

23. Sinfonie von Baron Lannoy; Duett von S. Mayer; Chor von Stadler; Adagio und Rondo von Mayseder; „das Dörfchen“, Vocalquartett von Franz Schubert; Chor von Stadler.
24. 4te Sinfonie von Beethoven; Chor von Haydn; Polonaise für Clarinette von Götz; Arie aus „Faust“ von Spohr: Chor von Mosel; Chor von Stadler.
25. Sinfonie von Krommer; Terzett von Paër; erster Satz eines Violin-Concertes von Spohr; Hymne von Stadler.
26. A dur-Sinfonie von Beethoven; Chor von Stadler; Violoncell-Variation von Romberg; Ouverture E moll von Franz Schubert; ein Theil des zweiten Finales aus „Don Juan“.

1822.

27. Sinfonie (mit der Fuge) von Mozart; Vocal-Quartett von F. Schubert; erster Satz eines Violin-Concertes von Mayseder; Ouverture „Egmont“; Finale aus „Sylvana“ von C. M. Weber.
28. C moll-Sinfonie von Beethoven; Jubelcantate von C. M. Weber.
29. Sinfonie von Romberg; Arie aus „Titus“ von Mozart; Rondo für Violine von L. Jansa; Ouverture Medea von Cherubini; Jagdchor von Aßmayer.
30. 1te Sinfonie von Beethoven; Duett von Rossini (Armida); erster Satz eines Violoncell-Concertes von Romberg; Ouverture Faniska von Cherubini; „Meeresstille“, Chor von Beethoven.

1823.

31. Sinfonie von Worzischek; Christus am Oelberg, Oratorium von Beethoven.
32. Sinfonie von Krommer; Violin-Concert von Viotti; Hymne von Mosel.

33. Sinfonie von Krommer; Duett von Pacini; Concert für 2 Flöten von Berbiguier (erster Satz); Chor von Worzischek; Ouverture aus „Abraham's Opfer" von Lindpaintner.
34. 2te Sinfonie von Beethoven; Arie von Rossini; Violoncell-Variationen von Merk; Ouverture Egmont; Chor von Mozart.

1824.

35. Sinfonie in D von Mozart; „Der büßende David", Cantate von Mozart.
36. Sinfonie von Haydn; Arie von Paër; Violoncell-Concert von Romberg (erster Satz); „Opferlied" von Beethoven; Hymne von Lannoy; Ouverture von Caraffa.
37. 8te Sinfonie von Beethoven; Arie von Mercadante; Violoncell-Variationen von Merk; Ouverture von Cherubini; Chor nach Mozart von Seyfried.
38. C-Sinfonie von Mozart; Cavatina von Rossini; Violin-Concert von Kreutzer (erster Satz); Hymne von Mozart; Ouverture Olympia von Spontini.

Zur Charakteristik der Gesellschafts-Concerte in den folgenden 5 Jahren (1825—1830) wird das Programm je eines Concertes, u. z. des ersten in jedem Jahre, ausreichen.

1825 (27. Februar). Sinfonie von F. Ries; „Christus durch Leiden verherrlicht", Oratorium von August Bergt.

1826 (19. Februar). Zweite Sinfonie von Beethoven; Arie aus Rossini's „L'Italiana in Algieri" (Frl. Am. Hähnel); Potpourri für Violoncell, componirt und vorgetragen von Leopold Böhm; Ouverture „Egmont" von Beethoven; Hallelujah von Händel.

1827 (11. März). C moll-Sinfonie von H. Franz Krommer, k. k. Hof-Kammer-Componist; Vocalchor von Schulz; Ouverture von Lindpaintner; Variationen für die Flöte, vorgetragen von F. Bogner; Cantate von Eybler.

1828 (2. März). C moll-Sinfonie von Beethoven; Duett aus „La schiava di Bagdad" von Pacini (Frl. Kirchstein und Hr. Lugano); erster Satz des D moll-Concertes von Kalkbrenner (S. Thalberg); Ouverture von J. Wolfram; Schlußchor aus Beethoven's „Christus am Oelberg".

1829 (15. März). C moll-Sinfonie von Hrn. Franz Krommer; Arie von Pacini (Frl. Kirchstein); erster Satz eines Clavier-Concertes, componirt und vorgetragen von S. Thalberg; Vocalchor von Worzischek; Ouverture von Freiherr von Lannoy; Chor von Abbé Stadler.

1830 (7. März). Neue Sinfonie von Moscheles; Arie aus „Othello" von Rossini (Hr. Namietzky); erster Satz eines Violoncell-Concertes von Merk, vorgetragen von Jos. Hartinger; Chor aus „Astrea" von Jos. Weigl; Ouverture aus „Wilhelm Tell" von Rossini.

Musikfeste der Gesellschaft der Musikfreunde 1815—1830.

29. November und 3. December 1812. „Timotheus", von Händel.
11. November 1813. (Zum Vortheile der Witwen und Waisen der im Kriege gefallenen k. k. Soldaten.) „Timotheus", von Händel.
16. October 1814. „Samson", von Händel.
20. und 23. April 1815. (Zur Unterstützung der zurückgebliebenen Landwehrfamilien.) „Der Messias", von Händel.
1816. „Die Befreiung von Jerusalem", von Abbé Stadler.
Vom J. 1816 bis 1834 fand kein Musikfest statt.

2. Die Abend-Unterhaltungen und der Privat-Musikverein.

Mit der Gründung der Gesellschafts-Concerte war der musikalische Drang unserer Dilettanten keineswegs gestillt. Um auch der Kammermusik einige Pflege und den besseren Talenten mehr Aufmunterung zu gewähren, veranstaltete die Gesellschaft der Musikfreunde vom Spätherbst 1817 an regelmäßige Abend-Unterhaltungen.

In dem 1818 ausgegebenen Programm heißt es: „Die Gesellschaft, welche sich zu den wöchentlichen musikalischen Abend-Unterhaltungen vereinigt, hat den Selbstbetrieb und -Genuß der Musik und die Beförderung der Geselligkeit unter den Kunstliebhabern zum Zweck. Sie betrachtet sich aus dem Standpunkt einer Privatgesellschaft, welche auf freundschaftliche Weise in einem Privathause zusammen kommt, um sich mit Musik und verständiger Conversation zu erheitern." Diese Abend-Unterhaltungen, bei welchen nur Gesellschafts-Mitglieder mitwirkten, fanden gewöhnlich sechzehn in jedem Winter an Donnerstagen von 7 bis 9 Uhr Abend, im Lokal der Gesellschaft der Musikfreunde, statt [1]). Die Direction wechselte unter mehreren Mitgliedern, wir finden L. v. Sonnleithner, Baron Lannoy, J. B. Schmidl, Kirchlehner u. A. als Leiter. Das Programm, in der Regel 6 bis 8 Nummern zählend, begann stets mit

[1]) Das Locale der Gesellschaft der Musikfreunde, also auch der Abend-Unterhaltungen, war Anfangs das Haus „zum rothen Apfel" in der Singerstraße, im Frühjahr 1820 finden wir es im „Gundelhof", im Frühjahr 1822 endlich im „rothen Igel" (Tuchlauben). Wegen Umbau dieses (von der Gesellschaft gemietheten, dann angekauften) Hauses im J. 1829 wurden die „Abend-Unterhaltungen" bis zum Spätherbst 1831 eingestellt, und von da an aber bis zum März 1840 im neuen Musikvereinssaal fortgesetzt.

einem Streichquartett, Quintett oder Trio und schloß mit einem kleinen Chor oder Gesang-Ensemblestück. Dazwischen standen Soli für Clavier, Violine ꝛc., am liebsten Variationen, Potpourris, Polonaisen, dann Arien und Duette (meist aus italienischen Opern) häufig auch ein Vocal-Quartett. Von der bescheidenen Form dieser Abendunterhaltungen gibt u. A. die ausdrückliche Bestimmung Kunde, „das Programm der ausführenden Stücke werde im Saal zu Jedermanns Einsicht aufgehängt sein". Die Programme waren bis zum Jahre 1830 geschrieben, dann lithographirt.

Diese anspruchslosen Dilettantenconcerte entfalteten in den zwanziger und auch noch in den dreißiger Jahren eine große Rührigkeit und machten den Theilnehmern keine geringe Freude. Mit der Pflege der Kammermusik, sowie des Vocalquartetts hatte man in der That zwei Gattungen getroffen, die so recht für einen engeren Kreis geschaffen und in Wien verhältnißmäßig wenig cultivirt waren. Im Lauf der dreißiger Jahre verloren diese Dilettantenleistungen an Reiz und Ansehen, gesteigerte Anforderungen machten sich auch hier störsam geltend. Die Zahl der „Abendunterhaltungen" schwand vom J. 1836 an von jährlich 16 auf 8, im März 1840 ließ man sie definitiv eingehen.

Es mögen hier beispielsweise die Programme von drei solchen Abend-Unterhaltungen der Gesellschaft der österr. Musikfreunde folgen:

10. Nov. 1825: (Dirigent Herr Fischer.) 1. Quartett von Mayseder (die Herren G. Hellmesberger, Strebinger, Piringer, L. Böhm),
2. Variationen aus „La Molinara", gesungen von Dlle. Friedlowsky.
3. Polonaise von Mayseder, gespielt von Herrn Hellmesberger.
4. Duett aus „Elisa und Claudio" von Mercadante (die Herren Pirzel und v. Mayer).
5. Potpourri für Violoncell von Romberg (Hr. Leopold Böhm);
6. Vocalquartett von Franz Schubert.
7. Terzett mit Chor aus dem „Freischütz".

5. Jän. 1826: (Dirigent Hr. Peck): 1. Quintett von Onslow.
2. Arie von C. M. Weber (Dlle. Franchetti).
3. Clarinett-Variationen von Riotte (Hr. Friedlowsky, Sohn).
4. Lied von Leidesdorf, gesungen von Hrn. Hofmann.
5. Violin-Variationen, componirt und vorgetragen von Hrn. Hellmesberger.
6. Vocalquartett von Seipelt.

26. Jan. 1826: (Dirigent Hr. L. v. Sonnleithner): 1. Doppelquartett von Spohr.
2. Arie mit Chor von Raimondi (Frl. Marie Weiß).
3. Concert von Moscheles, gespielt von Frl. Bihler.
4. Duett von Fioravanti (Frl. Weiß, Hr. Schoberlechner).
5. Adagio und Rondo für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Hellmesberger.
6. Quintett mit Chor aus Rossini's „Zelmira".

Neben diesen „Abendunterhaltungen" gab es Productionen eines zweiten Dilettantenclubbs, der zwar nicht gleich jenen ein directer Ausfluß der „Gesellschaft der Musikfreunde" war, aber mit ihr doch in einer gewissen Personalunion stand. Dies war der s. g. „Privatmusikverein", an dessen Spitze Friedrich Klemm, eins der thätigsten Directionsmitglieder der „Gesellschaft", fungirte. Dieser „kleine Verein", aus mehreren besonders passionirten Theilnehmern des „großen Vereins" (Gesellschaft der Musikfreunde) bestehend, wählte aus seiner Mitte abwechselnd die Concertdirigenten und gestattet den Zutritt zu den „Gesellschaftsconcerten" nur den Familienangehörigen und nächsten Freunden. Seine Leistungen standen vollständig im Schacht des Dilettantismus. Ein Wiener Correspondent der Berliner Musikzeitung nennt diese Concerte (1827) „eine Musterkarte, worin sich pêle-mêle Kraut und Rüben vorfinden; einen Turnplatz für die Mitglieder, um ihre Paradehengste nach Herzenslust zu tummeln". Sechs bis acht solcher Concerte fanden in jeder Saison statt, und zwar an Sonntag-Nachmittagen um 4 Uhr im Saal „Zum römischen Kaiser". Anfang und Schluß bildete stets eine Ouverture für ganzes Orchester, Sinfonien kamen nicht zur Aufführung, von Concerten nur einzelne Sätze; im Gesang war Rossini fast jedesmal vertreten, außerdem bildeten die Compositionen von Gesellschaftsmitgliedern einen starken Factor [1]).

---

[1]) Als Beispiel mögen folgende drei Programme dieses Vereins dienen:

Concert vom 4. Nov. 1821: Ouverture von Friedr. Klemm; Cavatine von Caraffa: Violin-Potpourri von Pechatschek; Declamation; Doppelconcert für zwei Flöten von Arnold; Ouverture aus „Johann von Paris".

Concert vom 10. März 1822: Ouverture von Franz Lechner; Duett von Rossini; Declamation; Variation für die Violine von Alois Partitsch; Adagio und Rondo aus einem Concert von Ries; Arie von Rossini; Ouverture „Joseph" von Méhul.

Concert vom 3. Nov. 1822: Ouverture von Dalayrac; Arie von Rossini; Declamation; Polonaise für Guitarre, gespielt von dem achtjährigen Leonhard Schulz; Rondo für Violine von Beckers; Duett von Mercadante; Variation von Moscheles; Ouverture „Titus" von Mozart.

Den Gesellschafts- oder den Spirituelconcerten kann dieser harmlose „Privatmusikverein" in keiner Weise verglichen werden. Ein kleiner, fast kleinstädtischer Ableger derselben, figurirt er als ein beredtes Wahrzeichen für die Lebenskraft und Unersättlichkeit des musikalischen Dilettantismus jener Tage.

3. Das Conservatorium.

Die Gesellschaft der Musikfreunde wollte mehr sein als ein bloßes „Dilettantenconcert". Sie hatte von allem Anfang beschlossen, durch Gründung eines Conservatoriums eine bleibende Pflanzschule guter Orchestermusiker zu schaffen. J. v. Mosel hatte den Plan ausgearbeitet. Die Durchführung desselben war kein so rasch ausführbares Unternehmen. Erst im Jahre 1817 wurde die erste Schulclasse (für Gesang) eröffnet, 1819 folgte die Violinschule [1]) und eine zweite höhere Gesangsclasse. Im Jahre 1821 ermöglichte es der Erfolg einer Subscription, den Unterricht auch auf die gewöhnlichen Orchesterinstrumente auszudehnen, und bald war die Ausbildung der Zöglinge so weit vorgeschritten, daß sie in Gesammtproductionen sich konnten hören lassen. Den im landständischen Saale abgehaltenen öffentlichen „Prüfungs-Concerten" im Jahre 1823 und 1824 folgte am 30. October 1825 ein Concert der Conservatoriums-Zöglinge (gegen 200 an der Zahl) im Hofoperntheater, „damit auch das große Publicum sich von den Fortschritten des Institutes überzeugen könne". Das Concert fand eine so ausgezeichnete Aufnahme, daß es wiederholt werden mußte. „Selten hörte man die Titus-Ouverture so, besser vielleicht nie aufführen," rühmt der „Sammler". Auch im Jahre 1828 fanden im Kärntnerthor-Theater zwei Concerte der Conservatoriums-Zöglinge statt [2]).

Die Leitung des Conservatoriums wurde einem Comité aus Gesellschaftsmitgliedern übertragen. Als Vorstand dieses Comités hat sich seit Gründung des Conservatoriums durch eine lange Reihe von Jahren Vincenz Hauschka ausgezeichnet, desgleichen der Oboist und Lehrer am Conservatorium, Josef Sell-

[1]) Josef Böhm zeigt in der Wiener Musikzeitung (Nr. 76 vom J. 1819) an, daß die Gesellschaft der Musikfreunde ihn zum Professor des Violinspiels ernannt habe, „mit der Begünstigung, auch noch Schüler zu seinem besonderen Vortheil aufzunehmen. Die Lection zu 1 fl. W. W."

[2]) Zwei kleinere Zweig-Conservatorien, deren Gründung warme Anerkennung fand, waren 1. die vom Grafen Ferdinand Palffy errichtete „Musiklehranstalt des Theaters an der Wien", welche unter der Direction von Schwarzböck auch einige öffentliche „Prüfungs-Concerte" gab (1823), und 2. die „Singschule an der Pfarrkirche St. Carl", welche 12 Knaben unentgeltlichen Unterricht ertheilte. Eine Gesellschaft von Musikfreunden hatte sie zur Hebung der Kirchenmusik 1824 gegründet; der Pfarrer Franz Weber, ein trefflicher Clavierspieler, leitete sie mit großer Sorgfalt.

ner, als Leiter der Gesammtübungen der Zöglinge [1]). In den dreißiger Jahren und bis zu Sellner's Tod (1843) fanden regelmäßig vier Zöglings-Concerte statt.

Durch dieses Conservatorium, dessen Organismus durch die Instruction vom J. 1832 genau festgestellt wurde, erhielt das Liebhaberconcert der „österreichischen Musikfreunde" erst den rechten bedeutenden Hintergrund. In dem jungen Conservatorium erzogen sich die concertirenden Dilettanten zunächst einen erwünschten Succurs, für die Folge ihren unfehlbaren Untergang. Indem die Dilettanten dafür sorgten, daß es in Wien niemals an zahlreichen und tüchtigen Fachmusikern jedes Instrumentes fehle, machten sie sich selbst für die Zukunft überflüssig. Man darf bezweifeln, ob sie sich darüber klar waren, rühmlich in hohem Grade bleibt es immer, daß ein Verein von Privatleuten das musikalische Conservatorium der Reichshauptstadt gründete und erhält. Die Regierung kann von dem Vorwurf nicht freigesprochen werden, dies wichtige patriotische Unternehmen ohne die gebührende Unterstützung gelassen zu haben. Während das Mailänder Conservatorium, das, im Grunde nur den Gesang und Tanz fördernd, einer einzigen Provinz der Monarchie zu statten kam, das österreichische Staatsbudget mit jährlich 37,000 fl. belastete, glaubte die Regierung ihre Schuld gegen das Wiener Conservatorium mit geringen (nicht systemisirten, sondern von Fall zu Fall bewilligten) Aushilfen abgetragen zu haben. Erst in neuester Zeit hat die Regierung die Bedeutung dieses Institutes durch etwas namhaftere Unterstützung und verschiedene Auszeichnungen besser gewürdigt.

Man kann auch nicht sagen, daß der österreichische Adel, der sonst eine so rühmliche Rolle in der Geschichte der vaterländischen Musik spielt, das Wiener Conservatorium nach Kräften unterstützt habe. Der Adel hat so gut wie nichts dafür gethan. Die Gesellschaft der Musikfreunde und ihr Conservatorium sind rein bürgerliche Schöpfungen, hervorgerufen durch den werkthätigen Enthusiasmus der musikliebenden Mittelclasse.

Ein anderer Fall ist der des Prager Conservatoriums, dessen Gründung (beschlossen 1808, ausgeführt 1810) dem Wiener Institut vorangegangen und ausschließlich ein Werk des böhmischen Adels war. (Vergl. p. 46.)

4. Musikzeitungen.

Der Anstoß, welchen die Gründung der „Gesellschaft" dem öffentlichen Interesse für Musik gab, hat auch den ersten Versuch einer Musikzeitung in

---

[1]) Vergl. über Hanschka in seiner Eigenschaft als Baryton- und Violoncellspieler das sechste Capitel des ersten und über den Oboisten Sellner das sechste Capitel des zweiten Buchs.

Wien hervorgerufen [1]). Mit Anfang des Jahres 1813 erschien in Teudler's Buchhandlung die „Wiener Musikalische Zeitung", und zwar jeden Samstag eine Nummer von acht Seiten in Quart. Ein Redacteur oder Herausgeber ist nicht namhaft gemacht, doch besteht kein Zweifel, daß Mosel, Seyfried und andere hervorragende Musikfreunde der „Gesellschaft" dabei in erster Linie thätig waren. Der erste größere Aufsatz, den die Zeitung brachte (Nr. 1 vom 2. Januar), war eine ausführliche Besprechung des „Timotheus" von Händel, aus Anlaß der erwähnten Aufführung in der Winterreitschule. Voraus geht, nur eine halbe Seite füllend, das Programm des neuen Unternehmens: „Ein Wort über das Bedürfniß einer musikalischen Zeitung". Dies Wort, kurz, sicher und etwas naiv, appellirt eigentlich nur an die Gefühlsseite. „Musik ist die Sprache der Welt. Eine musikalische Zeitung, die die Ausbildung dieser Seelensprache fortwährend beleuchtet, ist daher ein dankbares Unternehmen, und es wäre wirklich überflüssig, irgend etwas zu ihrem Lobe anführen zu wollen." Leider hat diese Zuversicht sich schlecht bewährt, denn schon am Schlusse des Jahrgangs (29. December 1813,) macht der Herausgeber die Anzeige, „daß diese Zeitschrift nicht mehr fortgesetzt wird". Wir müssen dies frühe Ende aufrichtig beklagen, denn dieser erste und letzte Jahrgang enthielt sehr schätzbare Aufsätze, war durchaus im würdigsten Tone abgefaßt und von dem edelsten Streben geleitet [2]).

---

[1]) Unter ihrer eigenen Firma gab die Gesellschaft der Musikfreunde erst im Jahre 1829 einen „Monatbericht" heraus, der jedoch mit Ende 1830 zu erscheinen aufhörte.

[2]) Es war die erste österreichische Musikzeitung, die diesen Namen durchweg verdient. Aber die absolute Priorität gebührt ihr nicht. Früher noch erschien eine Musikzeitung in — Linz, der freundlichen Hauptstadt von Oberösterreich! Der dortige Musikhändler und Regenschori Franz X. Glöggl (der Vater des bekannten Wiener Musikhändlers, Redacteurs, Institutsinhabers rc.) hatte schon im J. 1797 eine musikalische Zeitschrift angekündigt, welche aber durch die Ungunst der kriegerischen Zeiten vereitelt wurde. Im Juli 1803 begann Glöggl eine „Musikalische Monatschrift" in Linz herauszugeben, monatlich ein Heft von 24 kleinen Octavseiten scheußlichsten Papiers und Druckes. Dieses aus Compilationen und Ankündigungen Glöggl'scher Verlagsartikel zusammengestoppelte Journal scheint mit dem Octoberheft desselben Jahres eingegangen zu sein. Es feierte seine Auferstehung im Jänner 1812 unter dem Titel „Musikalische Notizen", erweiterte sich aber plötzlich mit 15. April desselben Jahres zu einer „Musikalischen Zeitung für die österr. Staaten". Alle 14 Tage erschien eine Nummer in Quartformat und enthielt nebst Annoncen im Interesse des Glöggl'schen Verlags und Musikinstituts Auszüge aus den Wiener Journalen, auswärtigen Musikzeitungen, Büchern rc. Von dem zweiten Jahrgang (1813) erschien nur das 1. Quartal, da hörte das Blatt für immer auf, „da", wie Glöggl anzeigt, „der Hauptzweck des Unternehmens durch die Herausgabe der Wiener Allgemeinen Musikzeitung erreicht ist". In der That mußte in einer an musikalischen Kräften und Hilfsmitteln armen Provinzialstadt wie Linz die Herausgabe einer

Natürlich war die Leipziger „Allg. Musikal. Zeitung", die seit dem 3. October 1798 erschien, das Vorbild, welchem das Wiener Blatt nachstrebte. Deuschland, das erste Land, wo überhaupt eigene Musikzeitungen erschienen, hat auch den Ruhm, in diesem Literaturzweig von Anfang an bis auf den heutigen Tag die übrigen Nationen weit übertroffen zu haben [1]).

Die „Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung" genoß einer außerordentlichen Autorität, namentlich in ihren ersten 20 Jahren, so lang Friedrich Rochlitz die Redaction führte. Sie war geradezu das musikalische Centralblatt der ganzen Nation; wer immer in Deutschland sich ernsthaft für Musik interessirte, las sie und war auf sie angewiesen. Während so viele literarische Unternehmungen unter den Verheerungen der Kriegsjahre zu Grunde gingen, hatte sich die Leipziger Musik-Zeitung auch inmitten der böseſten Zeiten standhaft behauptet, so daß sie in dem (durch Beethoven so wichtigen) Decennium 1806 bis 1816 das alleinige musikalische Organ in Deutschland bildete. Der ernsthafte, gebildete Ton, die ehrliche, wohlwollende Tendenz, welche hauptsächlich durch Rochlitz' großes Verdienst in diesen Blättern herrschten, spricht uns noch heute eigenthümlich sympatisch an. Neben anderen Zeit- und Ortsverhältnissen wirkte wohl zweierlei bestimmend auf diese Haltung. Einmal waren die Zeitungen nicht in Händen einer leidenschaftlichen, noch unsicheren Jugend, sondern fast durchweg von reifen, erfahrenen Männern geschrieben. Diese arbeiteten ferner nur aus wahrer Liebe zur Sache mit. Das Bewußtsein für die Würde und Ausbreitung der Musik nach Kräften gewirkt zu haben, war in der Regel der einzige Lohn, der den Einsendern von Aufsätzen oder Correspondenzen in jener patriarchalischen Zeit zu Theil wurde [2]). Gehässigkeiten, leidenschaftliche Parteilichkeit, Reclame sind äußerst selten

Musikzeitung total hoffnungslos sein. Aber die energische Rührigkeit des alten Glöggl verdient doch in ihrer Weise Anerkennung, und die Linzer Musikzeitung bleibt die Ahnfrau dieses Geschlechtes in Oesterreich.

[1]) Die erste in Deutschland und überhaupt erschienene musikalische Zeitschrift war die „Critica musica", welche Mathison in den Jahren 1721—1725 in Hamburg „Stückweise" herausgab. Hierauf folgte im J. 1736 Lorenz Mizler's „Musikalische Bibliothek", von welcher mit Unterbrechungen von 2, 3 bis 6 Jahren 15 Theile in Octavformat in Leipzig herauskamen. Wir nennen noch die für die Musikgeschichte so wichtigen „Wöchentlichen Nachrichten", von Johann Adam Hiller in Leipzig in den Jahren 1766 bis 1770 herausgegeben. In London wurde erst im J. 1818 die erste musikalische Zeitung begründet und der Franzose Castil-Blaze ruft in seinem 1820 erschienenen Buche „L'opéra en France" (p. 231) schmerzlich aus: „Warum haben wir in Paris kein ausschließlich der Musik gewidmetes Journal wie die Leipziger Musikzeitung?"

[2]) In der Ankündigung der „Historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik" (Berlin 1754) bittet der Herausgeber Fr. W. Marpurg die Musikfreunde um Beiträge und Correspondenzen; er werde dafür „nicht ermangeln, ihren Fleiß der Welt rühmlichst anzuzeigen und ihre gütigen Bemühungen bey Gele-

wahrzunehmen; die Anonymität der Mitarbeiter war fast durchweg nur ein Schutzmittel für den vollständigen Freimuth [1]).

Vieles von den im guten Sinn patriarchalischer Tugenden der Leipziger Musikzeitung ging unstreitig auf ihre jüngere Schwester in Wien über, obwohl diese mit geringeren geistigen Kräften arbeitete. Jedenfalls war der Einfluß der älteren Musikzeitungen insofern ein größerer, als sie viel mehr als die jetzigen von den Dilettanten gelesen wurden. Seitdem jedes große politische Journal ein eigenes Feuilleton für musikalische Kritik hat, auf dessen Tüchtigkeit die Redactionen Gewicht legten, existiren die eigentlichen Musikzeitungen nur für die Fachmänner, und üben auf das Urtheil und die Kenntnisse des Publikums nicht entfernt den Einfluß von ehedem. — Auch die „Wiener Musikalische Zeitung" weckte ein erhöhtes Bewußtsein unter den Wiener Musikern und Musikfreunden, die „in ihrem dunklen Drange" allerdings richtig empfanden, aber sich wenig um die Gründe des Gefallens kümmerten, ja gegen alles was Reflexion hieß, eine nachdrückliche Gleichgiltigkeit hegten. Einen guten Einfluß suchte die Wiener Musikzeitung namentlich durch ihre Opposition gegen die vielen kleinen Concerte und das vordrängende Virtuosenthum zu gewinnen. Viel konnte sie in ihrem nur einjährigen Bestand nicht leisten.

Erst im Jahre 1817, also nach einer Pause von drei Jahren, erschien wieder in Wien ein musikalisches Blatt, nämlich die „Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat." (Wien bei S. A. Steiner u. Comp. — Kein Redacteur genannt.) Wöchentlich erschien eine Nummer, doch nur einen halben Bogen (4 Seiten) stark, mit lateinischen Lettern gedruckt. Die erste Nummer begann mit einer enthusiastischen langen Kritik des Oratoriums: „Die Befreiung von Jerusalem" von Abbé Stadler, dessen Porträt auch beigegeben war. Die Zeitung enthält zwar manchen guten Artikel, besonders aus der Feder ihres nachmaligen

genheit mit allen möglichen Gegendiensten zu erwiedern". An ein Honorar denkt er also ebensowenig, wie die meisten seiner Collegen aus der Kindheitsepoche der Musikzeitungen.

[1]) Charakteristisch sind die „Worte des Redacteurs (Rochlitz) an das Publicum" in der ersten Nummer der Leipziger Allg. M.-Ztg.: „Eingesandte Aufsätze werden mit Dank aufgenommen, wenn sie nichts Injuriöses enthalten. Um die Freymüthigkeit nicht zu beschränken, versprechen wir die Namen der Verfasser heilig zu verschweigen." Ferner beantwortet Rochlitz in dieser Vorrede die Frage, warum gerade in Leipzig, wo doch im Vergleich mit Berlin, Wien, Prag, Dresden ꝛc. so wenig und geringe Musik ist, eine Musikzeitung erscheinen solle, damit: „Weil es zweifelhaft ist, ob an einem der großen Orte Deutschlands so viel für das Wissenschaftliche der Tonkunst gethan werden kann oder will. Ferner sei für eine Musikzeitung die Abwesenheit „untadelhafter Kammercomponisten und Virtuosen" ein Vortheil. „Die Prediger sprechen freier an Orten, wo keine Consistorien sind."

Redacteurs F. A. Kanne, allein im ganzen nimmt sie einen niedrigeren Flug als ihre Vorgängerin; sie ist stark in der Ueberschätzung mittelmäßiger Localcomponisten, wozu auch ihr nahes Verhältniß zu der Musik-Verlagshandlung Steiner u. Comp. beigetragen haben mag. Als Musikbeilagen erscheinen äußerst fade Lieder von Wiener Componisten. In den Jahren 1819 und 1820 ist J. Ritter v. Seyfried [1]) als Redacteur genannt, vom J. 1821 an Fried. Aug. Kanne[2]). (Unter seiner Redaction erschienen wöchentlich zwei Nummern; der Pränumerationspreis betrug jährlich 20 fl. W. W.) Die Rubrik, unter welcher Kanne Concerte und Theater besprach, auch Correspondenzen einreihte, nannte er, wunderlich genug, „Novellistik". Die Zeitung hieß vom 1. Jänner 1824 an „Wiener allgemeine musikalische Zeitung"; als sollte ihr baldiges Ende auch äußerlich durch ein abschreckendes Aussehen sich ankündigen, erschien sie in diesem Jahr in entsetzlicher Ausstattung durch das „lithographische Institut" und hörte mit Ende 1824 auf.

Die Wiener Musikzeitungen dieser Periode fallen gewissermaßen auch unter den allgemeinen Begriff des assoziirten oder organisirten Dilettantismus. Der größere Theil der Mitarbeiter und mitunter die bedeutendsten waren Dilettanten, d. h. Kunstfreunde, welche Musik und Musikschriftstellerei nicht als Berufszweig, sondern zur eigenen Freude und Erholung trieben. Neben den Fachmusikern Seyfried und Kanne haben die Dilettanten: Hofsecretär Mosel, Hofrath Kiesewetter, Advocat L. v. Sonnleithner, Baron Lannoy, Hofkriegsbeamten

---

[1]) Ignaz Ritter v. Seyfried, geb. in Wien 1776, wurde von Mozart und Kozeluch zum tüchtigen Clavierspieler gebildet. Ursprünglich zum Juristen bestimmt, studirte er an den Universitäten Prag und Wien, lernte aber gleichzeitig mit Eifer die Composition bei Albrechtsberger. Endlich gelang es ihm doch, die Jurisprudenz definitiv mit der Musik vertauschen zu dürfen; als 21jähriger Jüngling wurde er von Schikaneder als Capellmeister und Compositeur im Theater an der Wien angestellt, wo er 1797 sein erstes Singspiel „der Löwenbrunn" aufführte. Es folgten in den Jahren 1797 bis 1827 (so lange fungirte Seyfried am Wiedner Theater) eine lange Reihe von Opern, Singspielen und Melodramen. Er war auch als musikalischer Schriftsteller ungemein thätig, in der „Leipziger Allgemeinen Musikzeitung", in der „Cäcilia" und in der längere Zeit von ihm redigirten „Wiener Musikzeitung". Seyfried starb in Wien im J. 1841.

[2]) F. A. Kanne, geb. 1778 zu Delitsch in Sachsen, studirte Theologie und Medizin, widmete sich aber bald ausschließlich der Composition und musikalischen Kritik. Er kam im ersten Decennium dieses Jahrhunderts nach Wien, wo er in dem Fürsten Josef Lobkowitz einen großmüthigen Mäcen fand. Seine Opern, Singspiele und Cantaten hatten wenig Erfolg, hingegen hat Kanne als Kritiker seinerzeit bedeutend gewirkt, namentlich durch seine begeisterte Verehrung für Beethoven. Kanne war ein „verwildertes Genie" von ungeregeltem, cynischem Lebenswandel. Geistig und physisch herabgekommen, starb er, „die Flasche in der Hand", 1833 in Wien.

Alois Fuchs u. A. in thätigster und tüchtigster Weise mitgearbeitet. Unter den Musikern von Fach gab es in früherer Zeit wenige, die mit der Feder vollkommen umzugehen wußten, hier hatte die Mitwirkung gebildeter Kunstfreunde (worunter sehr namhafte Forscher und Gelehrte sich befanden) besondere, ja entscheidende Wichtigkeit. Von 1824 hatte Wien keine eigene Musikzeitung bis zum J. 1842, wo Dr. August Schmidt ein solches Blatt neu gründete und bis ins J. 1848 fortführte.

Zweites Capitel.

Patriotische Concerte und Wohlthätigkeits-Akademien.

1. Patriotische Concerte.

Die ersten fünfzehn Jahre unseres Jahrhunderts widerhallten von Waffenlärm. Von Bonaparte's erstem Eindringen in Deutschland und Italien bis zum Wiener Congreß zog sich durch alle Lebenszustände und Thätigkeiten Wiens ein blutrother Faden: der Krieg mit Frankreich. Bald stärker, bald schwächer, je nach der Nähe der unmittelbaren Gefahr oder dem Gewichte erlittenen Verlustes, durchzitterte der politische Sturm alle Kreise der Wiener Bevölkerung. Kein Wunder, daß auch Theater und öffentliche Musikaufführungen unter diesem Einflusse standen. Insbesondere bildeten die Wohlthätigkeits-Concerte und „Akademien" einen musikalischen Resonanzboden, den alle großen Erschütterungen des Landes, leid- und freudvolle, vibriren machten. Die Concertprogramme aus solchen Zeiten höchster politischer Erregung sind interessante Documente; es ließen sich aus einer chronologisch gereihten Auswahl derselben die Geschicke Oesterreichs von der französischen Revolution bis zum Sturze Napoleon's in ihren Hauptpunkten ablesen.

Die erste Gelegenheitsmusik politischen Inhalts finden wir im J. 1794, wo am 21. Januar (dem Jahrestage der Enthauptung Louis' XVI.) im Burgtheater eine von Fräulein Therese von Paradis (der berühmten blinden Virtuosin) componirte Trauercantate unter dem Titel: „Deutsches Monument Ludwig's des Unglücklichen" nebst einer „großen Trauermusik" für die Witwen und Waisen der vor dem Feinde gebliebenen österreichischen Soldaten ausgeführt wurde. In den nächstfolgenden Jahren war es die Bildung der Freicorps in Oesterreich, was den patriotischen Enthusiasmus zumeist erregte und auch musikalischen Widerhall fand. Zahlreiche Gelegenheits-Compositionen tauchten auf. Eine Cantante von Süßmayer[1]): „Der Retter in der

[1]) Franz Xaver Süßmayer, geb. in Steyer 1766, wurde in Kremsmünster erzogen und wanderte mit seinem Landsmann, dem Sänger Michael Vogl, nach

Noth", wurde 1796 zweimal im großen Redoutensaale zum Besten des neuen Freicorps gegeben. Dichtung und Composition, Gesang und Orchesterspiel, Alles wurde unentgeltlich auf dem Altar des Vaterlandes geopfert [2]). Im Nationaltheater gab man zu gleichem Zweck ein Gelegenheitsstück: „Die Freiwilligen" von Stephanie (Musik von Süßmayer) und „Das Dorf im Gebirge", Singspiel von Kotzebue, mit Musik von Weigl; im Leopoldstädter Theater ein ähnliches: „Oesterreich über Alles". Den Schlußchor sangen Alle mit. Die Tonkünstler-Societät wiederholte den „Retter in der Noth" in ihrem Weihnachtsconcerte 1796. Am 12. Februar 1796 wurde in allen Theatern zum erstenmale die Volkshymne: „Gott erhalte Franz den Kaiser" (gedichtet von L. Haschka, componirt von Joseph Haydn) gesungen.

Als durch die feindliche Besitznahme von Graz die Gefahr dringender wurde, bildeten Graf Saurau und Herzog Ferdinand von Württemberg das „Wiener Aufgebot", zu welchem mit einer Begeisterung ohne Gleichen Freiwillige aus allen Ständen eilten und das, 40,000 Mann stark, unter dem Jubel von ganz Wien nach Steiermark ausmarschirte. Dieses „Wiener Aufgebot" vom Jahre 1797 hat viel schlechte Compositionen auf dem Gewissen; die umfangreichste und populärste war eine malende Sinfonie von Ferdinand Kauer [3]), dem Componisten des „Donauweibchen", der vor der musikalischen Schilderung auch des geringsten Details nicht zurückschreckte. Einen kleineren, jedenfalls edle-

---

Wien. Hier that er sich bald unter den jüngeren Componisten hervor und wurde schon 1792 Hoftheater-Capellmeister. Er schrieb zuerst ein „dramatisches Oratorium" Moses und darauf eine Reihe Opern für Schikaneder, von denen besonders der Spiegel von Arkadien und Soliman beliebt und verbreitet waren. Süßmayer genoß bekanntlich die Unterweisung und dauernde Freundschaft Mozart's. Durch das lustige Leben, in welches ihn Schikaneder hineingezogen hatte, wurde Süßmayer's Gesundheit gefährdet; er starb schon 1803.

[2]) Der „Eipeldauer" schreibt in seinen drolligen und für die Sittengeschichte Wiens unschätzbaren „Briefen an seinen Vetter" darüber: „Z'Mittag um 12 Uhr hat d'Kantati ang'fangen und da sind über 3000 Menschen beisammen g'wesen. 's Legeld ist nur 1 fl. g'wesen, aber d'meisten gnädige Herren und Frau'n haben 1 fl. 8 kr. (!) zahlt und Einige haben sogar ein' Ducaten geben". Den Schlußchor sang das Publicum mit; Herren stiegen auf die Bänke und schrien: „Es lebe der Kaiser!" und schwenkten die Hüte. „Das Rührende laßt sich nicht b'schreiben!" (30. Heft, 1796.) Im folgenden Hefte heißt es weiter: „D'vorige Wochen haben's im Redoutensaal wieder die berühmte Kantati aufg'führt, und weil's dösmal was z'Essen und z'Trinken dabei geben hat, so ist's noch zweimal so voll g'west als sonst. D'patriotische Kantati hat nur a Stund' dauert, aber 's Essen und Trinken ist bis in der Fruh fortgangen."

[3]) Ferdinand Kauer, geb. 1751 in Mähren, wurde nach einander Capellmeister und Compositeur des Josefstädter und Leopoldstädter Theaters in Wien und lieferte in dieser Stellung unzählige Opern, Melodramen, Zauberpossen 2c. „Das Donauweibchen" ist sein berühmtestes Werk. Er starb 80jährig in dürftigen Verhältnissen in Wien 1831.

ren Beitrag gab Beethoven mit seinem „Kriegslied der Oesterreicher vor Friedelberg“ (für eine Singstimme mit Clavierbegleitung, Wien bei Artaria, ohne Opuszahl, 1797). — Das Jahr 1799 brachte eine von Ratschky gedichtete, von Salieri componirte Cantate: „Der Tiroler Landsturm“, welche im Burgtheater zum Besten der durch die Kriegsverheerung verunglückten Tiroler aufgeführt wurde.

Die ersten Jahre des neunzehnten Jahrhunderts verbrachte Wien äußerlich ruhig, aber in ängstlich gedrückter Stimmung. Im Jahre 1805 entbrannte der Krieg mit Frankreich neuerdings, um bekanntlich für Oesterreich sehr unheilvoll zu enden. Die französischen Sieger zogen am 13. November 1805 in Wien ein, um es — nach 62tägiger Besetzung — erst am 13. Januar 1806 wieder vollständig zu räumen. Der Einzug des Kaisers Franz (nach dem unglücklichen Frieden von Preßburg) wurde durch eine Gelegenheits-Cantate von Seyfried, „Die Rückkehr des Vaters“, gefeiert, welche noch häufig zu wiederholen die späteren Jahre hinreichenden Anlaß boten. Im December feierte eine Cantate von Seyfried, „Oesterreichs Jubeltag“, den Frieden und die innige Verbindung Oesterreichs mit Bayern. Sophie Schröder sprach den declamatorischen Theil der Cantate. Nach tiefer Demüthigung raffte sich Oesterreich im Jahre 1808 neuerdings auf und begann Rüstungen gegen Frankreich vorzubereiten. Am 10. Januar 1809 fand der Ausmarsch der Wiener Landwehr statt; der patriotische Enthusiasmus, der sich theils in activer Betheiligung am Kriege, theils in großartigen Sammlungen kundgab, überstieg, den Zeugnissen der Chronisten zufolge, alles Frühere. Es erklangen (25. und 26. März 1809) die berühmten patriotischen Lieder von Collin, componirt von Weigl, zum erstenmale im Burgtheater. Am Ostersonntag fand im großen Redoutensaale eine Wohlthätigkeits-Akademie statt (für die Witwen und Waisen der Landwehrmänner), „wobei Collin's Landwehrlieder und einige andere dem Zeitgeist angemessene Lieder“ auf dem Programm standen. Der Erfolg dieser Gesänge war abermals ungeheuer [1]).

Der bald darauf (1811) erfolgte Tod des patriotischen Dichters H. von Collin wurde öffentlich betrauert. Trauervorstellungen (wozu Graf Moriz

[1]) Jos. Fr. Reichhardt, der sich im Jahre 1809 in Wien aufhielt, schildert eine dieser patriotischen Aufführungen, welche durch die prachtvolle große Stimme der Milder einen erhöheten Glanz erhielten, also: „Im großen Redoutensaal wurde am 28. März die Ausführung der Collin'schen und Weigl'schen Volkslieder mit großer Feierlichkeit wiederholt. Die Versammlung war die glänzendste und zahlreichste, die ich hier gesehen. Es war ein großer, feierlicher Anblick, alle diese Menschen, schon im Voraus voll des erwarteten Gegenstandes, mit den Liederbüchern in der Hand, in hoher Spannung zu sehen; und mit welchen Enthusiasm die kräftigen Lieder Collin's aufgenommen wurden! In dem „Kriegseid“ schließt jede Strophe mit: Wir schwören! Unzählige Stimmen aus dem Publicum stimmten in dieses „Wir schwören!“ mit ein. Eben so in dem Liede „Mein“ überschrieben, in welchem der

Dietrichstein und Mosel Musikstücke componirten) fanden im Burgtheater und in der Aula statt; der Ertrag derselben wurde für das Denkmal Collin's in der Carlskirche bestimmt. Der Dichter war durch die wenigen patriotischen Lieder der Nation bekannter und theurer geworden als durch seine großen Tragödien aus der römischen und griechischen Geschichte.

Man überbot sich nun in „Akademien“ für die Landwehr und konnte die patriotischen Chöre von Weigl und Gyrowetz nicht oft genug hören. Die Freude sollte nicht lange dauern. Die Franzosen drangen am 10. Mai 1809 in Schönbrunn und der Mariahilfer Vorstadt ein und nahmen, nach vorhergegangenem Bombardement, am 13. Mai Besitz von Wien. Französische Officiere hatten vier Jahre zuvor als Herren der Stadt der ersten Vorstellung von Beethoven's „Fidelio“ im Theater an der Wien beigewohnt; französische Officiere gaben nun, abermals als Herren der Stadt, der Leiche Haydn's das letzte ehrende Geleite. — Wien blieb bis zum 20. November 1809 in Händen der Franzosen; eine lange Saison, während welcher die besten Wiener Künstler gar häufig vor Kaiser Napoleon in Schönbrunn singen und spielen mußten. Wir übergehen die Vermälung Napoleon's mit der österreichischen Erzherzogin Maria Louise (11. März 1810) und die Festredoute im großen Redoutensaale, dessen Wände nun eben so viel französische Tricoloren als österreichische Fahnen schmückten. Es war derselbe Saal, welchen kurz vorher Collin's franzosenfeindliche Lieder jubelnd erschüttert hatten und in dem jetzt die „beglückende“ französische Hochzeit zum Ueberfluß auch noch durch eine matte Cantate: „Sieg der Eintracht“, von Castelli und Weigl, gefeiert wurde.

Wir eilen zu den Befreiungskriegen. Die Zahl der Gelegenheits-Compositionen und der „politischen“ Theater- und Concertaufführungen in den Jahren 1813, 1814, 1815 ist kaum zu übersehen. Charakteristisch ist, daß diesmal selbst Tondichter ersten Ranges mit umfangreichen Compositionen sich an der Politik betheiligten. Beethoven's „Schlacht bei Vittoria“ war jedenfalls das gefeiertste dieser Stücke. Die erste Aufführung dieser Schlacht-Sinfonie fand am 8. December 1813 im großen Universitätssaale statt und war vom Mechanicus Mälzel (der dabei auch seinen „mechanischen Trompeter“ producirte) zum Besten der in der Schlacht bei Hanau verwundeten Oesterreicher und Bayern veranstaltet. Beethoven dirigirte selbst diese denkwürdige Aufführung, bei welcher alle vorzüglichen Kräfte Wiens, unter Anderen Schuppanzigh, Spohr und

glückliche Oesterreicher alle seine reellen Besitzthümer hernennt und dem Feinde am Schluß jeder Strophe zuruft: „Doch bleibt es mein!“ ward das doch häufig mitgerufen. Und nun gar in dem Liede: „Oestreich über Alles!“ da stieg der Enthusiasm auf's höchste. Ich habe nie eine größere Sensation erlebt“.

„In den Melodien“, fügt Reichhardt hinzu, „hat sich's Weigl mehr angelegen sein lassen, recht populär zu sein, als den Sinn und Geist des Dichters zu ergreifen und ganz wiederzugeben. Weigl kennt sein Publicum und ist für die Oesterreicher wie unter ihnen geboren.“ (Vertraute Briefe, II, S. 84.)

Mayseder bei der Violine, Salieri als Dirigent der Lärmsignale, Meyerbeer bei der großen Trommel, Moscheles, Hummel und Romberg in ganz untergeordneten Partien mitwirkten [1]).

Die „Schlacht bei Vittoria" wurde am 12. December wiederholt und im Laufe der nächsten Jahre sehr häufig gegeben. Ihr kräftiger, höchst populärer Realismus sicherte ihr, so lange die Nachwirkung des Freiheitskrieges selbst noch frisch war, unfehlbare Wirkung. Von ernsteren Richtern freilich fiel manch strenges Wort über diese Composition, die zu Beethoven's größten Erfolgen zählt, aber in seinem Lorbeerkranz nur ein unansehnliches Blättchen bildet. „Nun wissen die Weiber auf ein Haar, wie es in einer Schlacht hergeht, wenn auch schon lange Niemand mehr begreift, was Musik ist," schrieb Zelter an Goethe. In Prag wurde die „Schlacht bei Vittoria" zweimal gegeben und hat, wie C. M. Weber an Rochlitz schreibt, „beinah' mißfallen". „Wahrscheinlich," fügt er bei, „weil die Erwartung zu hoch gespannt war und es mit dem Die-wirkliche-Schlacht-darstellen-wollen immer eine mißliche, ja unwürdige Sache ist."

Beethoven hat sich mit noch zwei Gelegenheits-Compositionen an der Feier des Befreiungskrieges betheiligt. Die erste war eine Musik zu dem patriotischen Drama von Dunker: „Leonore Prochaska" (Kriegerchor, Romanze und Melodram; ungedruckt). Auch instrumentirte er den Trauermarsch aus der As dur-Sonate op. 26 zum Gebrauche bei der Aufführung dieses Dramas. Die andere größere Arbeit Beethoven's war die Cantate: „Der glorreiche Augenblick" von dem Salzburger Professor A. Weißenbach. Dies Gelegenheitsstück, welches (erst nach Beethoven's Tode gedruckt) auf dem Original-Manuscript „Der heilige Augenblick" heißt, kam in Beethoven's Akademie am 29. November 1814 Mittags vor all' den Souveränen, großen Herren und Damen des Wiener Congresses zur Aufführung und wurde am 2. December wiederholt. Wenn Castelli in seinen „Memoiren" den kaiserlichen Rath und Professor der Chirurgie Dr. Weißenbach einen „ausgezeichneten Dichter" und dessen patriotische Dichtungen „echte Perlen" nennt, so ist dies mehr als freundschaftlich geurtheilt. Indeß war es nicht der Text allein, was an Beethven's Cantate sterblich war. Fr. Rochlitz hat der Musik einen anderen, besseren Text, „Der erste Ton", unterlegt, ohne dadurch die Composition dauernd retten zu können. Der „Glorreiche Augenblick" ist das einzige namhafte Musikwerk, welches direct die beim

---

[1]) Seltsamer Weise hat Beethoven in seiner eigenhändig für die Wiener Zeitung verfaßten „Danksagung" Hummel als den Virtuosen der großen Trommel genannt, während es in Wahrheit Meyerbeer war. Moscheles sagt (Life of Beethoven p. 147) ausdrücklich: „I must claim for my friend Meyerbeer the place here assigned to Hummel, who had to act in the cannonade; and this I may the more firmly assert, as the cymbals having been instructed to me, Meyerbeer and I had to play from one and the same part". Bei einer anderen Gelegenheit, im Gespräch mit Tomaschek, erinnerte sich Beethoven dessen ganz richtig. (Tomaschek's Selbstbiographie im Taschenbuch „Libussa" von 1846.)

Congreß versammelten Monarchen feiert und in dem demokratischen Lebenslauf des Schöpfers der Eroica einen wunderlichen „Augenblick" bildet. Endlich lieferte Beethoven zwei kleinere musikalische Beiträge zu den Festspielen: „Gute Nachricht" (1814) und „Die Ehrenpforte" (1815). Wenige Tage nach Beethoven's „Schlacht bei Vittoria" erschien eine Cantate „Die Schlacht bei Leipzig", von Paul Maschek, in dem Weihnachtsconcerte der Tonkünstler-Societät, „ein Ungeheuer von schlechter Declamation, Lärm und Trivialität", wie C. M. Weber sie bezeichnet. Eine andere musikalische „Schlacht bei Leipzig" führte der Regiments-Capellmeister Friedrich Starke zweimal im großen Redoutensaale auf (1816), und zwar mit 5 Regimentsbanden, 30 Trompeten, 30 Trommeln, Schnarren, Kanonenschlägen 2c. 2c.

Nach der Schlacht bei Leipzig gab es Festspiele und Cantaten ins Unabsehbare. Caroline Pichler lieferte für Spohr den Text zu einer Cantate: „Die Befreiung Deutschlands". Die Composition war im März 1814 beendet, konnte aber nicht aufgeführt werden, da man den großen Redoutensaal dafür nicht bewilligte und ein zweites großes Concertlocale seit der Zerstörung des Apollosaales in Wien nicht existirte. Erst 1815 hörte Spohr seine Cantate beim Musikfeste in Frankenhausen.

Die Nachricht vom Einzug der Alliirten in Paris (4. April 1814) kam am 11. April nach Wien und setzte Alles in freudige Aufregung. Fr. Treitschke hatte für dies frohe Ereigniß ein einactiges Singspiel: „Gute Nachricht", geschrieben und schon früher einstudiren lassen. Mit diesem Gelegenheitsstück, dem gelungensten, das in dieser merkwürdigen Epoche erschien, wurde das Publicum des Kärntnerthor-Theaters an dem Tage überrascht, der die Nachricht der Einnahme von Paris brachte. Die Musikstücke dazu (theils adaptirt, theils eigens dafür componirt) waren von Mozart, Beethoven, Weigl, Hummel, Gyrowetz und Kanne. Die Rückkehr des Kaisers nach Wien wurde durch allerlei Gelegenheitsstücke gefeiert. Im Kärntnerthor-Theater gab man (18. Juni 1814): „Die Weihe der Zukunft" (Dichtung von Sonnleithner, Musik von Weigl), im Theater an der Wien: „Die Rückfahrt des Kaisers", Singspiel von Dr. Emanuel Veith (dem nachmals berühmten Kanzelredner), mit Musik von Hummel. Das letztgenannte Theater war auch äußerst rührig mit Akademien „für die Angehörigen des Regiments Deutschmeister", „für die bei Kulm Verwundeten" 2c. 2c. Patriotische Declamationsstücke und Lieder von Emanuel Veith, Castelli, Weißenbach, Caroline Pichler, mit Musik von Weigl, Salieri, Gyrowetz und Anderen, auch „Patriotische Tableaux" mit erklärenden Sonetten von Fr. Treitschke („Louise Prochaska" natürlich als wesentlicher Bestandtheil) waren an der Tagesordnung [1]).

[1]) Als ein charakteristisches Beispiel für die Beschaffenheit der zahllosen patriotischen und Wohlthätigkeitsconcerte jener Periode mag hier das Programm der von

Die Feste des Wiener Congresses hielten mehr die Virtuosen als die Componisten in Athem, die Zahl der neuen Gelegenheits-Compositionen war gering, man behalf sich mit den bewährten früheren. Ein patriotisches Singspiel von Fr. Treitschke: „Die Ehrenpforte", dreimal aufgeführt im Kärntnerthor-Theater im Juli 1815, dann, mit „angemessenen Veränderungen", zum Namenstag des Kaisers, war mit Musikstücken von Hummel, B.A. Weber, Seyfried, Weigl und Beethoven ausgestattet. (Von Letzterem war der Schlußgesang [1]).

Eine bedeutende Zeitcomposition, C. M. Weber's Cantate „Kampf und Sieg", auf welche der Componist selbst besonderen Werth legte, kam in Wien unseres Wissens nicht zur Aufführung, mit großem Erfolge hingegen im J. 1816

---

den „Adeligen Frauen" am 23. Februar 1814 veranstalteten Akademie Platz finden:

1. Ouverture zur Oper: „Das befreite Jerusalem" von Herrn Persuis;
2. Ein Tableau: „Der Abschied des Landwehrmannes" (nach dem Gemälde des Herrn Kraft);
3. „An die Religion", Vocalchor von Herrn Salieri;
4. „Der Oesterreicher an seinen Kaiser", ein Gedicht von Florian Pichler, deklamirt von Herrn Roose;
5. Ein Duett auf dem Baryton und Violoncell, vorgetragen von Herrn Hauschka und Herrn Lieber;
6. „Die Feier der Töne" (Text von Al. Schreiber), als Doppelchor componirt von Herrn Mosel;
7. „Leonore Prochaska", ein Gedicht von F. Pichler; dekl. von Dlle. Adamberger;
8. Ein Tableau: „Leonore Prochaska als kgl. preuß. Feldjäger";
9. Ein Potpouri auf der Violin, comp. und vorgetr. von Herrn Louis Spohr, mit Begleitung des Orchesters;
10. „Die preußische Heldenmutter, verwitwete Frau v. Schierstädt", ein Gedicht von Florian Pichler, dekl. von Mad. Grünthal;
11. Ein Chor von W. A. Mozart;
12. „Des deutschen Mädchens Wunsch und Vorsatz", ein Gedicht von Herrn Castelli, dekl. von Mad. Korn;
13. Hymnus von Herrn M. v. Collin, componirt für 4 Solostimmen von Herrn Ignaz Mosel;
14. „Der hl. Schutzvater Leopold", ein Gedicht von Fl. Pichler, vorgetragen von Herrn Korn;
15. Ein allegorisches Tableau, nach einer eigens verfertigten Skizze von Herrn Füger;
16. „Rückerinnerung der Deutschen an das Jahr 1813", ein Chor von Herrn Salieri.

[1]) Man begnügte sich nicht, den Kaiser zu feiern, auch Fürst Metternich erhielt musikalische Ovationen. Es wurde ihm am 20. Juli 1814 eine große (von Graf Palffy veranstaltete) Serenade auf dem Platz vor der Staatskanzlei gebracht, welche mit Beethoven's Prometheus-Ouverture begann, dann Flöten-Variationen von Bayr und ein von Spohr gespieltes Violin-Concertstück brachte und mit einer kleineren Cantate (Text von Veith, Musik von Kinsky, Capellmeister-Adjunct am Wiedner Theater) schloß. Die Cantate enthielt natürlich derbe Huldigungen. „Es gefiel dem Fürsten," so meldet der Sammler, „auf die Altane der Staatskanzlei zu treten und so dem zahlreich versammelten Publicum das Vergnügen seines Anblicks zu gewähren."

in Prag. Weber's Composition verzichtet zwar auch nicht auf die politische Malerei und bringt das englische Volkslied, das französische „Ça ira“, preußische Hornsignale und einen österreichischen Grenadiermarsch als Leitmotive, allein sie hält sich musikalisch weit selbständiger und abgerundeter als Beethoven's Schlachtsinfonie [1]). Ein Jahr vorher veröffentlichte Weber im Intelligenzblatt der Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung folgende Anzeige: „Auf Veranlassung der Schlacht bei Belle-Alliance habe ich die Composition einer Cantate unter dem Titel „Kampf und Sieg“ zur Feier der Vernichtung des Feindes im Jahre 1815 unternommen, — welches ich, um unangenehmes Zusammentreffen zu verhindern, hiemit anzuzeigen für nöthig erachte.“ Er hatte demnach seine Collegen ob ihrer patriotischen Fruchtbarkeit stark im Verdacht, und das mit Grund. Denn endlos war die Reihe der damals erschienenen musikalischen Schilderungen. Steibelt schrieb eine große Clavier-Phantasie, „Die Zerstörung von Moskwa“, worin das Marlborough-Lied, „God save the king“ und allerlei Nationalmärsche vorkommen, die Flucht des Heeres geschildert wird ꝛc. Gläser publicirte eine „Schlacht bei Belle-Alliance“ (Text von Pustkuchen) für Gesang und Clavierbegleitung. Heydenreich ein Orchestergemälde, betitelt: „Die Schlacht bei Aspern“ ꝛc.

Die berühmteste und nachhaltigste Gabe der Tonkunst an den Volksgeist jener Zeit waren C. M. Weber's Compositionen von Th. Körner's „Leier und Schwert“ (1814 componirt). Das war keine gemachte Begeisterung, sondern quellendes, sprühendes Feuer, das überall erwärmte, überall zündete. Diese Lieder waren eine köstliche musikalische Blüthe zugleich und eine politische Macht; sie sind eigentlich das Einzige, was sich von den Gelegenheits-Musiken jener Zeit bis auf den heutigen Tag erhalten hat. In Wien ward „Leier und Schwert“ verhältnißmäßig spät bekannt; öffentlich wurde unseres Wissens erst um das Jahr 1818 Einiges daraus vorgeführt, was um so auffallender erscheint, als der Dichter, Th. Körner, in Wien persönlich so sehr gekannt und geliebt war. Für Körner selbst trat die Kunst nur mit einer sehr bescheidenen Erinnerungsfeier ein, nämlich einer „declamatorischen Unterhaltung als Trauerfeierlichkeit für Th. Körner“, welche sein Freund Th. v. Sydow am 14. März 1814 im Saale „zum römischen Kaiser“ gab.

Bemerkenswerth ist, daß das bedeutendste Musik-Institut der Monarchie, die „Gesellschaft der Musikfreunde“, auch unter der Einwirkung jener patriotischen Tendenzen des Jahres 1812 entstanden war. (Vergl. S. 145.)

Ein Nachklang dieser politischen Ereignisse war noch die Cantate von F. W. Berner: „Feier des allgemeinen Friedens“, welche 1818 im Burg-

[1]) Näheres in Weber's Biographie von Max v. Weber, I., pag. 488, 492, 503. —

Theater gegeben wurde, und die verspätete Aufführung von Spohr's „Befreitem Deutschland" im Jahre 1819. Von da ab schweigen die politischen Klänge gänzlich bis zum März 1848.

2. Wohlthätigkeits-Akademien.

Auf unserem Friedhofsgang durch die Reihen verblichener patriotischer Concerte mußte uns schon die große Zahl der zu wohlthätigen Zwecken gegebenen Concerte auffallen. In der That bilden seit dem Anfang dieses Jahrhunderts die Wohlthätigkeits-Akademien einen integrirenden Bestandtheil des Wiener Concertlebens. Sie haben nicht immer durch ihren künstlerischen Werth, wohl aber durch ihre eigenthümliche Physiognomie, durch die Stabilität ihrer Widmungen, durch Besonderheiten des Ortes und der Zeit Anspruch auf einige Beachtung.

Als eines der erfolgreichsten Mittel, die allgemeine Mildthätigkeit in Anspruch zu nehmen, hat man in Wien seit jeher auch die Concerte verwendet. Wir erinnern, daß bei der Gründung der „Gesellschaft der Musikfreunde" diese den humanitären Zweck ihrer Bestrebungen fast ebenso stark als den künstlerischen betonte; eine Rücksicht, die sich im Laufe weniger Jahre allerdings verlor, da die erste Sorge der Gesellschaft die sein mußte, selbst fortzubestehen und die Kosten ihrer großen Concerte aus dem Ertrag zu decken. Ein Wohlthätigkeitszweck, der ausnahmsweise die musicirenden Concertgeber selbst anging, hat auch die „Tonkünstler-Societät" ins Leben gerufen. Die vier jährlichen Akademien dieses Vereins für den Witwen- und Waisenfonds der Musiker waren die ersten stehenden („festgesetzten") Concerte in Wien und blieben es über das erste Decennium dieses Jahrhunderts hinaus. Kaum hatte ein öffentliches Concertleben sich zu bilden begonnen, als einzelne, besonders begünstigte Wohlthätigkeits-Institute das Vorrecht errangen, alljährlich eine „Akademie" zu ihrem Vortheil zu veranstalten, d. h. von mildthätigen Künstlern aufführen zu lassen.

Der Name „Concert" kommt spät vor, zuerst bei den „Concerts spirituels" und den „Gesellschafts-Concerten", später bei den „Virtuosen-Concerten"; die Wohlthätigkeits-Concerte haben noch heutzutage die „akademische" Bezeichnung beibehalten. Bis in die dreißiger Jahre trugen sie, ihren vielfältigen Inhalt andeutend, meist den pompösen Titel: „Musikalisch-declamatorisch-mimisch-plastische Akademie", denn alle Künste mußten bei solchem Anlaß zur Heranlockung des Publicums zusammenwirken.

Die besondere Begünstigung bestand in dem Monopol der betreffenden Akademie auf einen bestimmten theaterfreien (Norma-) Abend und auf die Benützung eines der beiden Hoftheater oder des kaiserlichen Redoutensaales.

Solche Begünstigung genoß zuerst der sogenannte „Hoftheatral-Armenfonds", d. h. die Versorgungscasse armer oder verunglückter Mitglieder des

untergeordneten Personals der beiden Hofbühnen. Die erste Akademie für diesen Fonds wurde am 25. December 1796, und zwar im großen Redoutensaale gegeben; auf Befehl des Kaisers hatte sie alljährlich stattzufinden. Seit dem Jahre 1800 ungefähr begegnen wir dieser Akademie im Burgtheater zur Fastenzeit, und ein halbes Jahrhundert später im Hofoperntheater mit der Beschränkung auf den Pensionsfonds dieser Bühne, neuestens in vermehrter Ausgabe von zwei bis drei Vorstellungen. Nach dem Vorgange der Hoftheater gab auch das Theater an der Wien vom Jahre 1805 an bis in die zwanziger Jahre eine oder zwei Akademien jährlich für seinen eigenen „Theater-Armenfonds".

Für den „Bürgerspitalsfonds" (Versorgungshaus zu St. Marx) fand seit Beginn dieses Jahrhunderts jährlich eine Akademie, u. z. am 25. December im großen Redoutensaale statt; die erste im Jahre 1801, wobei Joseph Haydn die „Schöpfung" dirigirte. Sie hing mit der Errichtung der neuen „Bürgerspitals-Wirthschafts-Commission" zusammen, die im Jahre 1800 (als starke Passiva den alten Bürgerspitalsfonds gefährdeten) sich über Aufruf des Kaisers Franz bildete und für freiwillige Beiträge Sorge trug[1]). Die Concerte für das Bürger-Versorgungshaus standen in großem Ansehen und erfreuten sich in künstlerischer wie in pecuniärer Hinsicht vieler Berücksichtigung. Der Wiener Magistrat ertheilte mitunter auf Antrag der unaussprechlichen „Bürgerspitals-Wirthschafts-Commission" besondere Auszeichnungen an Künstler, deren Mitwirkung bei diesen Akademien sich vorzugsweise ersprießlich gezeigt hatte; so erhielt der Hofopernsänger Weinmüller das Bürgerdiplom, die Sängerin Anna Milder den goldenen Salvatorpfennig, Joseph Haydn (1803) die zwölffache goldene Ehrenmedaille. Sein überaus bescheidenes Dankschreiben für diese „großmüthige Behandlung" beginnt Haydn mit der Versicherung, er schätze sich sehr glücklich, „zur Erquickung der verarmten Bürger und Bürgerinnen etwas durch seine Kenntnisse in der Tonkunst beizutragen".

Regelmäßig war auch die jährliche Akademie für die „öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten" (bald nach Beginn dieses Jahrhunderts), welche erst im Burgtheater, von 1813 an im Kärntnerthor-Theater am Leopoldstag (15. November), in den zwanziger Jahren am Ostersonntag im großen Redoutensaal stattfand.

Neben den Bürgerspitals-Akademien waren die angesehensten jene der „Adeligen Frauen". Der hohe Rang der Gründerinnen, der Schutz des Hofes, endlich auch der etwas weitere und freiere Gesichtskreis in ihren Humanitätszwecken verhalf dieser Gesellschaft zu besonderem Ansehen und ihren Akademien — am Aschermittwoch jeden Jahres im Kärntnerthor-Theater — zu glänzenden künstlerischen Illustrationen. „Die Gesellschaft der adeligen Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen" (so lautete ihr voller Titel) wurde

---

[1]) „Das Wiener Bürgerspital" von Michael Altmann. (Wien 1860.)

im Jahre 1811 nach einem von Josef Sonnleithner gemachten Plan gegründet. Die Fürstinnen Caroline Lobkowitz und Odescalchi stellten sich an die Spitze und hatten binnen wenigen Wochen 160 Damen vom hohen und höchsten Adel zusammengebracht. Anfangs rein aristokratischen Ursprungs, nahm diese Gesellschaft, einmal constituirt, doch Frauen aller Stände auf. Jedes Mitglied zahlte einen jährlichen Beitrag ganz nach Willkür. Aus diesen Beiträgen durfte aber kein Fonds gebildet werden, „die menschlichen Herzen sollen das wahre Stammkapital sein", wie der Aufruf sich sinnig ausdrückt. Die Gesellschaft hatte ihre Thätigkeit, um diese nicht zu zersplittern, in jedem Jahre vorzüglich Einem Gegenstande zu widmen. Zunächst wurden als wohlthätige Zwecke ins Auge gefaßt: das Taubstummen-Institut, Erziehung blinder Kinder, Versorgung von Findlingen, öffentliche Schwimmschulen und Verbreitung der Bienenzucht. Almosen an einzelne Personen waren gänzlich ausgeschlossen [1]). Die Concerte dieses Vereins, an dem ein eigenthümlicher poetischer Zug nicht zu verkennen ist, verlieren wir um die Mitte der zwanziger Jahre aus den Augen, jedenfalls hörte um diese Zeit ihre regelmäßige Abhaltung auf. Ob das gleichzeitige Verbot aller Concerte am Aschermittwoch die Ursache war, können wir nicht sagen. Der Verein selbst existirt noch in aller Stille. Musikhistorisch interessiren uns die „Adeligen Frauen" insbesondere dadurch, daß sie den ersten Anstoß zur Gründung der „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde" gaben, indem sie die großartige Aufführung des Händel'schen Oratoriums „Timotheus" durch Dilettanten (am 29. November 1812 in der Winter-Reitschule) veranlaßten.

Die gewöhnlichen Locale für die größeren Wohlthätigkeits-Akademien waren die beiden Hoftheater, die Redoutensäle, die der kaiserliche Hof zu diesen Zwecken unentgeltlich einräumte, dann das Theater an der Wien [2]). Einige Wohlthätigkeits-Concerte hingen durch ihre Widmung mit dem schönen, der Musik äußerst günstigen Universitätssaal zusammen, der sich ausnahmslos nur „wohlthätigen" Productionen erschloß. Dazu gehörte vornehmlich die alljährliche Akademie für „Witwen von Mitgliedern der juridischen Facultät", meist von

---

[1]) „Geschichte und Verfassung der Gesellschaft der adeligen Frauen." (Wien 1811.)

[2]) Die „Wiener Modezeitung" (vom J. 1817) berechnet, daß unter der damaligen Direction des Grafen Palffy an Wohlthätigkeits-Concerten gegeben wurden:

a) im Theater an der Wien,	von 1812	bis März 1817:	16	Akademien,
b) „ Hofopern-Theater	„ 1814	„ „ 1817:	11	„
c) „ Burg-Theater	„ 1814	„ „ 1817:	7	„
		Summe . . .	34	Akademien.

Zu dem geringen Maßstab à 2000 fl. gerechnet, haben diese 34 Wohlthätigkeits-Concerte einen Reinertrag von 68.000 fl. geliefert, da die Tageskosten in der Regel früher bestritten wurden.

Dilettanten ausgeführt und in der Regel vom Hoffecretär J. Mosel dirigirt. In der Anführung dieser Mitwirkenden waren die Concertzettel sehr artig. „Eine Cavatine, gesungen von dem Fräulein Cäcilie v. Mosel, Tochter der Frau k. k. mähr. schles. Oberfeldkriegs-Commissärs-Witwe"; „Variationen von Worzischek, gespielt von der Frau Gemahlin des Herrn Doctors und Notars Cibbini, gebornen Kozeluch" u. dgl. Ein besonders glänzendes Concert für die „juridischen Witwen" war das vom 17. Jänner 1819, worin Beethoven selbst seine A dur-Sinfonie dirigirte und bei seinem Erscheinen mit allgemeinem Applaus und Zuruf begrüßt wurde. Die letzte dieser „juridischen" Akademien fand 1840 statt.

Im Universitätssaal fanden auch durch einige Jahre Concerte für die Witwen medicinischer Facultätsglieder statt, sowie alljährlich eine Akademie für das „Handlungs-Kranken-Institut", d. h. für mittellose Kranke aus dem Handelsstande. Beide Classen von Akademien haben seit lange aufgehört.

Auffallend ist, daß man von kirchlicher Seite gegen die Wohlthätigkeits-Concerte ehemals weit liberaler vorging als gegenwärtig. Am Aschermittwoch, am ersten Weihnachtsfeiertag, ja selbst am Ostersonntag fanden in den ersten fünfundzwanzig Jahren dieses Jahrhunderts Wohlthätigkeits-Akademien regelmäßig statt. Da an diesen Tagen alle Schauspiele geschlossen blieben, konnten die mit Akademien bedachten Humanitäts-Anstalten auf eine ergiebige Einnahme zählen. Noch am Ostersonntag 1826 fand eine Wohlthätigkeits-Akademie anstandslos im Redoutensaale statt; sofort trat aber eine strengere kirchliche Praxis ein und legte Verbot auf viele früher regelmäßig gestattete Tage. Die Gründe dieses bald verschärften, bald gemilderten Regiments interessiren uns hier nicht weiter, wenn überhaupt von Gründen bei Dingen die Rede sein kann, die heute für erlaubt, morgen für sündhaft erklärt, hier verboten und zwanzig Meilen weiter gestattet werden. Erst im J. 1868 wurde unter den freisinnigen Ministern Giskra und Hasner, die Abhaltung von Wohlthätigkeits-Akademien an jenen Feiertagen wieder erlaubt.

Was die künstlerische Physiognomie der Wohlthätigkeits-Concerte betrifft, so charakterisirte sie sich weniger durch Classicität, Ernst und Uebereinstimmung, als durch sinnlichen Reiz und große Quantität des Gebotenen. Zwölf bis fünfzehn Stücke bildeten in den zwanziger und dreißiger Jahren das übliche Maß eines solchen Programms [1]).

Etwa vom Jahre 1810 an bildeten Tableaux oder „Mimisch-plastische Darstellungen" einen fast unentbehrlichen Bestandtheil solcher Akademien. Die

---

[1]) Als eine kleine Probe mag hier das Programm der für die öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten gegebenen Akademie vom 15. November 1824 stehen: 1. Ouverture zu Fidelio v. Beethoven. 2. Cavatine aus Gazza Ladra (Hr. Ambrogi). 3. Clavier-Rondo, componirt und gespielt v. Hr. Jul. Benedict.

„Gesellschaft adeliger Damen" wählte hiezu (1811) zum ersten Mal Tableaux nach berühmten Gemälden: „Die Königin von Saba" nach Rafael, „Die Ohnmacht der Esther" nach Poussin, „Die Verhaftung des Haman" nach Vincenz Troyes — „ein Schauspiel, das auf der hiesigen Bühne zum ersten Mal gegeben und für den größten Theil der Zuseher ganz neu war", wie der „Sammler" berichtet.

„Diese Bilder — wie sie Goethe in den Wahlverwandschaften beschreibt — gewährten einen herrlichen Genuß," schreibt Theodor Körner aus Wien. Es wurde nun allerdings bald ein wahrer Unfug mit derlei Tableaux getrieben, am meisten in den zahlreichen patriotischen Concerten während des Befreiungskrieges und der Congreßzeit. Der Mißbrauch kann indeß nicht die Sache selbst ganz verwerfen machen. Das „Mimisch-Plastische" war ein Element, das, künstlerisch behandelt, immerhin einen Reiz der früheren Wiener Concerte bildete, der uns gänzlich abhanden gekommen ist. Derselben Richtung gehörten die mimischen Darstellungen an, welche Madame Hendel-Schütz und die große Sofie Schröder mit ungemeinem Erfolg in Wien wiederholt gaben. Erstere schien dabei die schöne Form, Letztere den psychologischen Ausdruck stärker zu betonen. Madame Hendel gab ihre „Kunstdarstellungen" 1809 im kleinen Redoutensaale. Mit einer weißen Tunica bekleidet und abwechselnd einen weißen und grünen Shawl zur Drapirung verwendend, stellte die schöne Frau plastische Meisterwerke aller Schulen und Zeiten dar. Der „Sammler" nannte es eine kurze Geschichte der bildenden Künste. Die Schröder führte in einer von ihr veranstalteten „declamatorisch-dramatisch-mimisch-plastischen Mittags-Unterhaltung" am 3. November 1816 im Kärntnerthor-Theater die Medea, Agrippina, Niobe 2c. in plastischen Tableaux vor; im selben Jahre und später brachte sie in einigen Wohlthätigkeits-Concerten ihre „mimisch-plastische Darstellung verschiedener Gemüthsbewegungen" u. dgl. Noch zu Anfang der vierziger Jahre finden wir in Wohlthätigkeits-Akademien „Tableaux"; seit zwanzig Jahren haben sie gänzlich aufgehört, wenn wir nicht etwa als letzten Rest davon die lebenden Bilder zu Schiller's „Glocke" im Burgtheater ansehen wollen.

Declamationsstücke waren früher ein unentbehrlicher und stark vertretener Bestandtheil jeder Wohlthätigkeits-Akademie. In dem Zeitraum von 1808 bis 1816 wurde in allen Akademien so viel declamirt, daß das Publicum dessen müde war. „Gottlob, endlich einmal eine Akademie ohne Kunstredner!"

---

4. Duett aus Adelafia v. S. Mayr (David und Donzelli). 5. Flöten-Variationen (Hr. Jannsch). 6. Duett aus Tancredi (Mad. Fodor und Rubini). 7. Jägerchor aus Euryanthe. 8. Ouverture zu Semiramis v. Catel. 9. Polonaise für Violoncell (Hr. Fränzl). 10. Terzett v. Mercadante (Hr. Rubini, Mad. Dardanelli, Dlle. Ekerlin). 11. Arie v. Raimondi (Rubini). 12. Duett v. Fioravanti (Lablache und Mad. Fodor). 13. Arie v. Mosca (Hr. David). 14. Preghiera aus Mosè (Mad. Fodor, Dlle. C. Ungher, Hr. Ciccimara, Hr. Ambrogi).

ruft die Wiener Modezeitung nach dem Concert des Violinspielers Pixis (1816) aus. Auch eigene „Deklamatorische Unterhaltungen" der Schauspieler Korn, Heurteur, Reil, Anschütz kamen nicht selten vor. „Darsprech-Unterhaltungen" nannte der Dichter und Offizier Theodor v. Sydow einige Declamations-Abende, die er im Jahre 1814 und 1815 im „römischen Kaiser" gab, weder zur großen Befriedigung des Publicums, noch der Kritik. Mit dem Erscheinen Saphir's stieg der Anwerth der Declamations-Nummern wieder bedeutend, einerseits durch die Beliebtheit der Saphir'schen Prunk-Rhetorik und seine Fruchtbarkeit in Prologen, andererseits durch die trefflichen Künstler, welche (wie Anschütz, Löwe, Julie Rettich, Louise Neumann, Amalie Haizinger) die Kunst der Declamation so meisterhaft übten und damit Hunderte von Wohlthätigkeits-Akademien unterstützten. Gegen Ausgang der vierziger Jahre trat abermals eine Reaction ein, sei es aus Ueberdruß an den Poesien (den Saphir'schen zumal), sei es aus Mitleid mit den wahrhaft ungebührlich geplagten Declamatoren des Burgtheaters.

Gegenwärtig ist die Declamation aus den eigentlichen Concertprogrammen beinahe gänzlich verschwunden und selbst in den Wohlthätigkeits-Akademien nur sehr mäßig vertreten. Declamatoren, welche als solche Akademien geben, wie ehemals Theodor v. Sydow, sind seit dreißig bis vierzig Jahren nicht mehr gang und gäbe; der treffliche Holtei als Shakespear-Vorleser war ein vereinzelter Nachzügler. Erst in neuester Zeit hat der Hofschauspieler Lewinsky, unser Declamator par excellence, etwas Aehnliches mit der „Vorlesung" eingeführt, die er alljährlich zu einem wohlthätigen Zweck ohne jegliche fremde Unterstützung abhält.

Hier mag auch eine Erinnerung an die ersten in Wien gehaltenen öffentlichen Vorlesungen für Herren und Damen Platz finden. In der Fastenzeit 1808 hielt A. W. Schlegel im Jahn'schen Saal seine Vorlesungen über dramatische Poesie, — „ein Vereinigungspunkt der schönen Welt nach dem Carneval", wie Caroline Pichler erzählt (Memoiren I., 131). Im Jahre 1810 folgten Friedrich Schlegel's Vorlesungen über neuere Geschichte (30 fl. der Cyclus) und jene Adam Müller's „über die schönen Redekünste", in einem Seitenzimmer des kais. Redoutensaals. Die berühmten Vorlesungen „über Akustik und Meteormassen" hielt Chladni 1814 im Universitätsgebäude, von halb 1 bis halb 2 Uhr. (Honorar 20 fl. W. W.)

So sehr auch die Wohlthätigkeits-Akademien jederzeit auf bunte Zusammenstellung bedacht waren, so brachten sie doch in den Jahren 1800 bis 1825 auch vieles Gediegene, ja sie bildeten mitunter die Stätte, wo neue Werke Beethoven's ihren ersten Einzug in die Welt hielten oder ihn zuerst wiederholten [1]). Um die Einführung Schubert's in die Oeffentlichkeit hatten die „Adeligen

[1]) Beethoven's Es dur-Concert wurde zuerst (von Czerny) in einer Akademie der „Adeligen Frauen" (1812) gespielt; in einer Akademie für die öffentlichen Wohl-

Damen" wesentliche Verdienste; durch den Einfluß ihres ständigen Secretärs, J. Sonnleithner, kamen in der Akademie vom 7. März 1821 der „Erlkönig" und später noch andere Compositionen Schubert's zur ersten Aufführung.

Auch die „Gesellschaft der Musikfreunde" gab einigemal bei ganz besonderen Anlässen Wohlthätigkeits-Concerte, so z. B. im J. 1830 für die überschwemmten Ortschaften bei Wien zwei Akademien, deren erste 2800 fl., die zweite 5320 fl. CM. eintrug [1]).

So lange es in Wien noch keine oder erst aufkeimende stabile Orchester-Concerte gab (Gesellschafts- und Spirituel-Concerte, philharmonische) hatten die Wohlthätigkeits-Akademien eine weit größere musikalische Bedeutung. Componisten und Virtuosen ersten Ranges, welche jetzt geeignetere Schauplätze ihres Auftretens finden, benützten ehedem mit Freuden die Wohlthätigkeits-Akademien, welche ihrerseits wieder sich um gediegene Musik bekümmern mußten, so lange davon dem Publicum anderwärts nichts oder sehr wenig geboten war. In dem Maße nun, als später große stabile Orchester-Concerte die Pflege classischer Musik übernahmen und vervollkommneten, warfen sich die Wohlthätigkeits-Concerte auf das äußerlich Lockende, Leichte und Bunte; glänzende Oberflächlichkeit wurde ihnen nunmehr Princip und Specialität. In diesem Genre erlebten sie ihre Glanzperiode in den dreißiger Jahren, unter der vereinten Pathenschaft der Virtuosen, der italienischen Sänger und der Saphir'schen Poesie.

---

thätigkeits-Anstalten (15. November 1808) finden wir eine Sinfonie, eine Ouverture und ein Clavier-Concert von Beethoven, sämmtlich von ihm selbst dirigirt; für die „Theater-Armen" dirigirte Beethoven (26. Mai 1814) seine „Egmont"-Ouverture und „Schlacht bei Vittoria", für das Bürgerspital 1818 seine achte Sinfonie u. s. w.

[1]) Die Programme dieser beiden Akademien fallen durch die Mitwirkung adeliger Dilettanten auf. Gräfin Louise Almásy, Graf Lažansky und Baron Schönstein sangen; die für 16 Spieler (an 8 Clavieren) arrangirte Ouverture zu Rossini's „Semiramis" wurde vorgetragen von den Gräfinen: Herberstein, Taaffe, A. Eszterhazy, Dietrichstein, Lebzeltern und Wallis, die Fürstinen Lobkowitz und Windischgrätz, die Baroninen Maltzahn und Albrecht, die Grafen Mnißek, Eszterhazy, Amadé, Kueffstein, Györy und Gallenberg.

Drittes Capitel.

Die Spirituel-Concerte.

Der Drang nach einer regelmäßigen Pflege ernster Musik, vermehrt durch den Ekel an der frivolen Richtung der damals herrschenden musikalisch-deklamatorischen Akademien, Wohlthätigkeits-Concerte, Morgen-, Mittags- und Abendunterhaltungen, rief kurz nach Gründung der „Gesellschaft der Musikfreunde" noch ein zweites Institut hervor, die von Gebauer veranstalteten „Concerts spirituels" [1]). Gebauer war Chorregent an der Augustiner Kirche; als solcher verfügte er über einen tüchtigen Chor, der ihm in den Concerten treffliche Dienste leistete. Das Chorregentenamt erklärt seine starke Tendenz zu geistlicher Musik; hervorragende Compositionen dieses Faches konnte er zugleich für die Augustiner Kirche und für die Concerts spirituels verwenden. Ja, diese nahmen ursprünglich ihren Ausgang direct aus der Kirche und hatten somit das vollste Recht auf die damals beliebte französische Bezeichnung, deren einzig sinngemäße Uebersetzung „geistliches Concert" (nicht „geistreiches") ist.

Gebauer erließ am 20. September 1819 ein „Einladungsschreiben an die Musikfreunde, welche bisher bei den festtäglichen Musikaufführungen in der Augustiner Hofpfarrkirche mitwirkten. Er schlägt denselben vor, „statt der bisherigen unvollkommenen Proben in der Kirche diesen Winter hindurch regelmäßige Zusammenkünfte des gesammten Personals zu halten". Es sei dabei jedesmal eine große Sinfonie und das für das nächste Fest bestimmte Kirchenmusikstück aufzuführen. Die erste dieser Ver-

[1]) Franz Xaver Gebauer, geb. 1784 in der Grafschaft Glatz, kam 1810 nach Wien, wo er zuerst durch sein fertiges Spiel auf der Mundharmonika beliebt und gesucht wurde und im selben Jahre die Chorregentenstelle an der Augustiner Kirche erhielt. Er starb am 13. December 1822.

sammlungen fand am 1. October 1819 statt; sie führten im ersten Jahrgang noch nicht den Titel „Concerts spirituels“, sondern „18 Vocal- und Instrumentalconcerte“. Die nicht unbedeutenden Kosten wurden von den Mitwirkenden bestritten, deren jeder für die Serie von 18 Concerten 20 fl. W. W. erlegte.

Mosel sagt über die Gründung dieser Concerte in der Wiener „Allgemeinen Musikal. Zeitung“ (vom 5. April 1820): „Jedermann, der die Tonkunst wahrhaft ehrt, hat mit tiefem Kummer gesehen, welche Wendung hier in den letztverflossenen Jahren das Musikwesen genommen hat“. Es folgen nun Klagen, „daß musikalische Taschenspielereien an die Stelle gefühlvollen Vortrags getreten, die Sinfonien von Mozart, Haydn, Beethoven allenthalben verschwunden sind“ rc. „Da macht Herr Gebauer den Vorschlag, eine eigene Gesellschaft von mäßiger Zahl zu bilden, die mit Ausschließung aller Concertmusik und alles Bravourgesanges bloß Sinfonien und Chöre zur Aufführung bringe.“

Man sieht, die „Spirituel-Concerte“ hatten sich eine viel strengere Regel vorgeschrieben als die „Gesellschafts-Concerte“. Sie waren im Inhalt ernster, exclusiver, in der Ausführung jedoch mangelhafter. Ihrer Entstehung und Gestalt nach sind sie genau wie Gesellschafts-Concerte eine Erscheinung des assoziirten oder organisirten Dilettantismus. Alle vierzehn Tage fand ein Spirituel-Concert statt (an Freitagen von 4—6 Uhr), anfangs im Saal „zur Mehlgrube“ — dem Speisesaal des jetzigen Hotel Munsch. Mosel findet ihn „zu einem Tempel Polyhymnia's in mancher Beziehung nicht ganz angemessen, aber von trefflichem, akustischen Bau“. Im Jahre 1821 (Wiener Musikzeitung Nr. 89) schreibt Kanne über denselben Verein: „In Wien, wo die Concerts de mélange so sehr gebräuchlich sind, ereignet es sich selten, daß man das schönste Werk der reinen Musik, die Sinfonie, ordentlich zu hören bekommt. Denn entweder werden wir damit nach Art der Köche servirt, welche von wilden Schweinen auch nur den Kopf auf die Tafel setzen, oder man servirt sie, wie das beste Stück vom Biber und gibt noch am Schluß das letzte Allegro preis, um das Gescharre der Weggehenden einigermaßen mit Musik zu begleiten. Um so mehr muß man sich freuen, wenn nun ein redlich gesinnter Musiker wirklich ganze Sinfonien aufführt“. Dies freudenvolle Aufhebens, was davon gemacht wurde, ganze Sinfonien aufgeführt zu hören, ist charakteristisch. In dieser Richtung haben die Spirituel-Concerte segensreich gewirkt. Ihr sterblicher Punkt lag in der Mangelhaftigkeit der Aufführungen. Nach dem ursprünglichen Plane sollte nämlich Alles a vista, ohne vorhergegangene Probe, executirt werden. Nur besonders schwierige Werke nahm man ganz oder theilweise vor dem Concert einmal probeweise vor. Dieser Urzustand genügte vollkommen, so lange die Ausführenden vollständig „unter sich“ waren; in dem Maß, als der Ruf von diesen Concerten sich verbreitete, mehr Zuhörer zuströmten, endlich auch von den Tonsetzern immer größere Anforderungen an die Quantität und Qualität der Spieler

gestellt wurden, mußte die Stellung der „probenlosen" Concerts spirituels schwieriger werden, und schließlich gegenüber den Fachmusikern zusammenstürzen [1]).

Es fanden in der Regel im Laufe jedes Winters 18 solcher Concerte statt. Blos dem letzten, achtzehnten Concert der Saison ging eine Probe voraus. Man miethete für diesen Nachmittag den landständischen Saal und gab jedem Mitglied nebst seiner Eintrittskarte noch zwei andere zur beliebigen Vertheilung — kein übler Kunstgriff, um Propaganda für die nächste Saison zu machen. An dieser Aufführung betheiligten sich etwa 100 Mitwirkende, worunter 50 Sänger und 10—12 bezahlte Fachmusiker für die Blasinstrumente. Der Leser findet in der Beilage das vollständige Programm der beiden ersten Saisons der Spirituel-Concerte.

Diese Productionen fanden schon im ersten Jahre lebhaften Anklang. Nur noch die folgende Saison blieben sie in der „Mehlgrube"; mit October 1821 finden wir sie (gleichfalls von 4—6 Uhr) im landständischen Saal in der Herrngasse wieder.

Der Gründer der Spirituel-Concerte, F. X. Gebauer, leitete sie nicht lange; er starb schon im December 1822. Da auch sein Substitut Piringer erkrankt war, erlitten die Productionen 1823 eine Unterbrechung. Im J. 1824 wurden sie durch die beiden Musikfreunde Piringer und Geißler, und zwar „als bloße Privat-Unterhaltungen", wieder hergestellt. Das Local blieb noch der landständische Saal, aber die Anzahl der Concerte sank von ihrer ursprünglichen bedeutenden Höhe (18) auf vier herab. Im J. 1834 stieg sie wieder auf sechs Concerte in jeder Saison. Im J. 1824 gesellte sich Baron Lannoy „als Director dem Hrn. Piringer bei". In ihrem Charakter blieben die Spirituel-Concerte ihren Anfängen strenge getreu.

Jedes Concert bestand aus 2 bis 4, höchstens 5 Stücken; den Anfang bildete stets eine Sinfonie, dann folgten geistliche Chöre, am liebsten Theile von Messen. Sebastian Bach fehlt gänzlich bis zum Jahre 1839, wo wir eine „Litanei" dieses Meisters und eines seiner Violin-Concerte als vereinzelte Erscheinungen auftauchen sehen. Von Emanuel Bach finden wir einmal (1827) einen Chor: „Leite mich nach deinen Wegen". Im Fach der Sinfonien sind Haydn, Mozart und der frühere Beethoven vorherrschend. In dem Pro-

---

[1]) Nicht eben schmeichelhaft äußert sich Beethoven über die Spirituel-Concerte in folgenden humoristischen Zeilen:

„An das berühmteste Musikcomptoir in Europa, Steiner et Comp., Paternoster (miserere) Gässel.

Ich ersuche den Geh' Bauer um einige Billete (2), da einige von meinen Freunden sich in diese Winkelmusik begeben wollen — ihr habt vielleicht selbst dergleichen Abtrittskarten, so schickt mir eine oder zwei. — Euer Amicus

Beethoven."

(Bei Nohl, Brief Nr. 234.)

gramm vom 19. April 1827 nimmt sich fast verwunderlich aus: „Erster Satz aus weiland Beethoven's 9ter Sinfonie. Auf Verlangen". Hier wurden die Unternehmer also doch einmal ihrem Integritätsprincip untreu. Diese Aufführung ging um acht Monate dem Versuch der „Gesellschaft der Musikfreunde" voraus, die beiden ersten Sätze der 9ten Sinfonie zu bringen (December 1827). Von geistlichen Werken sind am häufigsten aufgeführt: Chöre und Oratorien-Fragmente von Händel („mit vermehrter Begleitung von Herrn v. Mosel"[1]); Haydn's „sieben Worte", und vor Allem Cherubini's Messen, ganz oder stückweise. Der Cherubini-Cultus in Wien war auf allen musikalischen Gebieten in den zwanziger und dreißiger Jahren überaus lebhaft; in den Spirituel-Concerten (die doch nur immer wenige Nummern brachten) finden wir in den Jahren 1825 — 29 Cherubini mit 9 Stücken vertreten (worunter ganze Messen); in den Jahren 1830—40 erscheint Cherubini 22mal (16 geistliche Compositionen und 6 Ouverturen und Sinfonien), in den Jahren 1840 — 46 13mal, worunter 7mal mit reinen Orchesterwerken.

In dem Programm der zwanziger Jahre finden wir neben den klassischen Autoren häufig die Namen Mosel, Krommer, Seyfried, Eybler, auch Halm, Gebauer, Sechter, Horzalka, Kanne, Lannoy 2c. 2c.; also auch hier ein sehr merklicher Einfluß des Localpatriotismus und der persönlichen Beziehungen. — Als historisch-denkwürdig erscheinen uns die Concerte vom 17. März 1825 („Ouverture in C dur von Herrn v. Beethoven, Manuscript"), vom 5. März 1829 („Neue Hymne von Franz Schubert, eigens für diese Concerte componirt"), vom 12. März 1829 („Sinfonie von Fr. Schubert"). Von 1830 an werden die Programme etwas lebendiger; einzelne Instrumentalconcerte finden Eingang, so z. B. am 1. April 1830 Beethoven's Clavierconcert in G, am 24. Febr. 1831 dessen Violinconcert. (Die Programme verschweigen systematisch die Namen der Ausführenden.)

Um dieselbe Zeit beginnt dieses Institut auch etwas zugänglicher für Novitäten auswärtiger Componisten zu werden, ja sogar um die Mitwirkung fremder Virtuosen sich zu bewerben. Der strenge Inhalt und die abgeschlossen-familienhafte Haltung der Spirituel-Concerte erfuhren durch dies unabhaltbare Eindringen moderner Elemente bald eine wesentliche Veränderung. Wir kommen auf diese zweite und letzte Periode des „Spirituel-Concerts", das am 23. April 1848 im Musikvereine sein Schwanenlied sang, später ausführlicher zu sprechen.

---

[1]) Am 18. und 25. Februar 1834 finden wir (bei zwei Stücken aus Händel's „Saul") zum erstenmal den Beisatz: „Nach der Original-Partitur".

Vollständiges Programm der beiden ersten Saisons der Spirituel-Concerte.

Erste Saison 1819—1820:

Concert 1. Haydn, Es dur-Sinfonie; drei Sätze aus Cherubini's Messe (Kyrie, Gloria, Credo).
„ 2. Mozart, D-Sinfonie; Sanctus, Benedictus, Agnus aus derselben Messe von Cherubini.
„ 3. Beethoven, erste Sinfonie; Requiem von Jomelli; Libera von Martini.
„ 4. Sinfonie von Fr. Krommer; Messe von J. v. Seyfried.
„ 5. Haydn, C-Sinfonie; Hummel, Es-Messe.
„ 6. C-Sinfonie, 2 lateinische und 1 deutsche Hymne von Mozart.
„ 7. Beethoven, zweite Sinfonie; Pastoralmesse und Motette von Abbé Vogler.
„ 8. Sinfonie von Friedrich Schneider in Leipzig; Psalm von Händel; Psalm von Stadler.
„ 9. D-Sinfonie, B-Messe und Chor von Haydn.
„ 10. D-Sinfonie, Cantate und Motette von Mozart; Chor von Preindl; Psalm von Stadler.
„ 11. Dritte Sinfonie von Beethoven; Messe von André; Chor von Preindl.
„ 12. Sinfonie von Spohr; „7 Worte“ von Haydn.
„ 13. Es-Sinfonie von Haydn; Messe von Fr. Schneider; 2 Sätze aus P. Winter's Requiem.
„ 14. Mozart, G moll-Sinfonie und Misericordia; Cantate von Händel.
„ 15. Beethoven, vierte Sinfonie und „Meeresstille“; Requiem von Drechsler.
„ 16. Sinfonie von Feska; Kyrie von Horzalka; Chöre von Händel, Salieri und Mosel.
„ 17. Sinfonie von Romberg; erste Messe von Beethoven.
„ 18. Beethoven's Pastoral-Sinfonie und „Meeresstille“; geistliche Chöre von Mozart, Salieri, Stadler und Mosel.

Zweite Saison (1820—1821):

Concert 1. Sinfonie von Haydn, Chor von Em. Bach, Kirchenstücke von Haydn, Abbé Vogler und Abbé Stadler.
„ 2. Sinfonie in Es von Mozart; Messe von Cherubini.
„ 3. C moll-Sinfonie von Beethoven; Messe von Hasse.
„ 4. Erste Sinfonie von F. Ries; Messe von Seyfried.
„ 5. Neue Sinfonie von Spohr (D dur); Psalm von Naumann; Antifonie von Schnabel; Te Deum von Romberg.
„ 6. Sinfonie von Fesca: Miserere von P. Winter; Chor von Mozart.
„ 7. Sinfonie von Haydn; Pastoralmesse und Motette von Abbé Vogler.
„ 8. Sinfonie (D dur) von Mozart; Kirchenstücke von Asioli, Sechter, Preindl und Abbé Stadler.
„ 9. Sinfonie (A dur) von Beethoven; geistliche Chöre von Haydn, Gluck, Em. Bach und Albrechtsberger.
„ 10. Sinfonie von M. Leidesdorf; Messe von Tomaschek.
„ 11. Sinfonie von Pixis; geistl. Chöre von Eybler, Em. Bach, Mozart.

Concert 12. Sinfonie (C dur, alla turca) von Andr. Romberg; Messe von Abbé Vogler.
„ 13. Sinfonie von Haydn: Requiem von Cherubini.
„ 14. Sinfonie von Mozart; geistliche Chöre von Haydn und Cherubini, Messe von Sechter.
„ 15. Sinfonie von Beethoven (Nr. 8); 3 Hymnen von Mosel.
„ 16. „Der Tod Jesu" von Graun.
„ 17. Neue Sinfonie von Krommer; „Christus am Oelberg" von Beethoven.
„ 18. „Das Weltgericht", Oratorium von Friedr. Schneider.

Viertes Capitel.

Die Pflege des Oratoriums.

Die Tonkünstler-Societät trug ihren angestammten Vorrang im Fache des Oratoriums auch ins 19. Jahrhundert herüber. Sie pflegte von 1800 bis 1830 in ihren jährlichen vier Akademien im Burgtheater keine andere Kunstgattung. Neben diesem Pensions-Institut hat sich das Theater an der Wien eine Zeitlang um die Aufführung geistlicher Musik verdient gemacht, ferner die neu entstandene Gesellschaft der „Oesterr. Musikfreunde" und der „Concerts spirituels".

Betrachten wir die Leistungen der „Tonkünstler-Societät" in den ersten 30 Jahren dieses Jahrhunderts, so finden wir kaum mehr, als ein ruhiges Ausnützen des goldenen Bodens der beiden Haydn'schen Cantaten. Seit dem Abschiedsgruß des vorigen Jahrhunderts („die Schöpfung" 1799) und dem Willkomm des gegenwärtigen („Die Jahreszeiten" 1801) vergnügte sich die Tonkünstler-Societät in einem fast ununterbrochenen Wechsel dieser beiden Werke, die ihr in der That auch stets volle Häuser verschafften. Kein Jahr in diesen drei Decennien verging, ohne daß wenigstens eine der beiden Cantaten (an 2 aufeinander folgenden Abenden) gegeben wurde, meistens aber erschienen beide, die eine zu Ostern, die andere zur Weihnacht. Der Kürze halber seien demnach diejenigen Oratorien namhaft gemacht, welche der Tonkünstler-Verein in den Jahren 1800 bis 1830, außer der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" zur Aufführung gebracht hat:

1801. „Die sieben Worte", von Haydn (wiederholt 1812, 1815, 1816).
1803. „Castore e Polluce", von Abbé Vogler (von ihm selbst dirigirt).
1806. „Judas Maccabäus", von Händel.
1807. „Endimione e Diana", Cantate von Hummel.
1808. „Il ritorno di Tobia", von Haydn. („Aus Wohlwollen für die Gesellschaft neu bearbeitet.")

1810. „Die letzten Dinge", Oratorium von Jos. Eybler, k. k. Vice-Hofcapellmeister (wiederholt 1811, 1818).

1811. „La Passione di Gesù Cristo", Oratorium von Carpani, Musik von J. Weigl (wiederholt 1821).

1812. „Timotheus", von Winter.

1817. „Christus am Oelberg", von Beethoven (wiederholt 1853, 1860, 1861).

1819. „Die Befreiung von Jerusalem", Oratorium von Heinrich und Math. v. Collin, Musik von Abt Stadler (wiederholt 1820, 1822, 1834).

1820. „Samson", von Händel (bearbeitet von Mosel; wiederholt 1829, 1859).

1824. „Jephta", von Händel (bearbeitet von Mosel; wiederholt 1825, 1828, 1838).

1825. „Salomon", von Händel (bearbeitet von Mosel; wiederholt 1826, 1831).

1830. „Messias", von Händel (bearbeitet von Mosel; wiederholt 1843).

Im Theater an der Wien [1]) wurden häufig, wenn auch nicht regelmäßig, Oratorien und Cantaten gegeben, schon in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts, noch mehr im ersten Decennium des gegenwärtigen. Eine sorgfältigere Pflege der Oper hatte diesem Theater tüchtige Solosänger und ein ausreichendes Orchester gebildet. Wir finden folgende Aufführungen von Oratorien im Theater an der Wien verzeichnet, worunter man „akademisirte" Opernmusik häufig genug antrifft:

1796. „Moses, oder der Auszug aus Egypten", große Oper von Süßmayer (als Akademie; wiederholt 1800, 1803).

1797. „Armida", Opera seria von Jos. Haydn (als Akademie; zum Vortheil des Orchesters).

1799. „La Clemenza di Tito", Opera seria von Mozart (als Akademie).

1802. „Die Schöpfung", Oratorium von Haydn (zum Vortheile armer kranker Kinder, veranstaltet von Dr. Gölis).

1803. „Christus am Oelberg", Oratorium von Beethoven.

---

[1]) Das ursprüngliche „Theater an der Wien", in welchem Schikaneder 1786 die Direction übernahm und 1791 zum ersten Mal Mozart's „Zauberflöte" zur Aufführung kam, war im „Stahremberg'schen Freihaus" auf der Wieden, ein enges Local, nicht viel besser als eine Holzbude. Am 11. Juni 1801 fand die letzte Vorstellung in diesem Theater statt, dessen Privilegium auf das neu erbaute (gegenwärtige) „Theater an der Wien" überging. Dieses wurde am 13. Juni 1801, unter der Direction von Schikaneder und Zillerbarth mit der Oper „Alexander" (Text von Schikaneder, Musik von Franz Teyber) eröffnet.

1805. „Der sterbende Jesus", Oratorium von Teyber (zum Vortheile des Capellmeisters Teyber), und Mozart's „Requiem".
1806. (31. März und 15. November.) „Der Messias", von Händel; instrumentirt von Mozart (wiederholt 1809).
— „Ode auf St. Cäcilia", von Händel.
1807. „Alexanders Fest", Cantate von Händel (am 22. März und 22. December).
1808. (11. und 12. April.) „Davide penitente", Cantate von Mozart.
1811. „Acis und Galathea", Cantate von Händel.
1813. Stücke aus Cherubini's Messe.

Von da angefangen gehen die Oratorien-Aufführungen „an der Wien" vollständig in den „musikalisch-declamatorischen Akademien" auf, in welche sich allerdings mitunter ein und das andere geistliche Stück verirrte. Das Entstehen der „Gesellschaft der Musikfreunde", welche von 1813 an Oratorien-Aufführungen in großem Styl veranstaltete, und bald darauf der „Concerts spirituels" von Gebauer, die es in bescheidenerem Maßstabe versuchten, mag beigetragen haben, daß das Theater an der Wien dieses Feld räumte.

Auch die „Gemischten Akademien" des Theaters an der Wien (welches auf diesem Gebiete vor der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde der einzige Rivale der Tonkünstler-Societät war) zeichneten sich meist durch gewählte ernsthafte Programme aus. Der Orchesterdirector Clement, und der Bassist und Opernregisseur des Theaters an der Wien, Sebastian Meyer, hatten jeder das Benefice einer jährlichen „Akademie", welche an einem Normatage (fast regelmäßig in den letzten Tagen des März) stattfand. Wie Clement, so hat für uns auch Meyer, der erste Darsteller des „Pizarro", durch seine Verbindung mit Beethoven eine erhöhte Wichtigkeit. Von dieser künstlerischen Beziehung geben auch die Meyer'schen Akademien Zeugniß.

Beethoven selbst gab mehrere Concerte im Wiedner Theater, so am 5. April 1803 „Christus am Oelberg". Der anonyme Correspondent der Leipziger Allg. Musikzeitung schreibt darüber: „Herr Beethoven ließ sich die ersten Plätze doppelt, die gesperrten dreifach, jede Loge statt 4 fl. mit 12 Ducaten bezahlen." Am 22. December 1808 gab Beethoven in einer eigenen Akademie im Theater an der Wien: die Pastoral-Sinfonie, die C moll-Sinfonie, das Kyrie, Gloria und Sanctus aus der C dur-Messe, die Clavier-Phantasie mit Chor und Orchester. Die Sinfonie Eroica, das Violin-Concert (von Clement gespielt) und andere Beethoven'sche Compositionen feierten ihre erste öffentliche Aufführung in diesem Theater, dem bekanntlich auch der gleiche Ruhm bezüglich der „Zauberflöte" und des „Fidelio" gebührt.

Das Theater an der Wien fuhr auch in den folgenden 25 Jahren fort, jährlich 2 bis 3 Akademien zu geben und reisenden Virtuosen einige Zwischenacte als musikalisches Asyl zu gewähren.

1818 begann der Capellmeister Ignaz Ritter von Seyfried den Versuch mit einer jährlichen Akademie im Theater an der Wien und setzte ihn durch mehrere Jahre erfolgreich fort. Er liebte es, Clavier- oder Kammercompositionen von Mozart für ganzes Orchester instrumentirt vorzuführen. Welches Ragout damals noch in solchen Akademien beliebt war, zeigt beispielsweise das Programm von Seyfried's Concert am 6. April 1819: drei Sätze aus einer Messe von Seyfried; Variationen auf dem Waldhorn; „Concertante" für Oboe, Flöte, Fagott und Horn, Declamationsstücke, Tableaux ꝛc. ꝛc. Nach den Productionen des Violinspielers Mazas (1826) verschwindet jede Spur von Concerten im Wiedner Theater bis zur Mitte der dreißiger Jahre, wo deren zwei bis drei sporadisch auftauchen. Die vielen Calamitäten dieses Theaters, das nach häufigem Directionswechsel im J. 1826 versteigert wurde und vom 16. December 1826 bis 27. Juli 1827 geschlossen blieb, verscheuchten die Musen; die nun folgende Direction des Komikers Carl war nur auf Hebung der Posse und auf Einschränkung aller musikalischen Mittel bedacht.

Dieses Theater, war zu Anfang des Jahrhunderts auch der Hauptturnmelplatz für die wunderlichen Productionen des Abbé Vogler. Dieser musikalische Wundermann verstand Wien seinerzeit in nicht geringer Aufregung zu erhalten.

Abbé Vogler [1]), berühmt als Theoretiker und Kritiker, als Clavier- und Orgelvirtuose, als Componist und Erfinder einer neuen Orgelconstruction, dabei eigenthümlich und geistvoll im geselligen Verkehr, übte überall eine bedeutende Wirkung auf seine Umgebung; er hatte enthusiastische Verehrer, gegen welche seine heftigen Gegner nicht aufkommen konnten, obgleich jene meist dem Dilettantenthum, diese dem gelehrten Musikkreise angehörten. Vogler war (wie später Beethoven) durch eine Opernaufführung mit dem Theater an der Wien in persönliche Berührung gekommen. Vogler's große heroische Oper „Samori" war am 17. Mai 1804 zum ersten Male im Wiedner Theater gegeben und fand Beifall. Am 26. März 1803 und 1804 gab Vogler große „geistliche Akademien" im Wiedner Theater, ausschließlich aus seinen Compositionen zusammengesetzt. Das Programm des ersten Concerts lautete: Sinfonie („im Finale die Scala"); Terzett an die Sonne um Mitternacht in Lappland; Benedictus,

[1]) Vogler, Georg Josef, geb. 1749 in Würzburg, ging 1773 (vom Churfürsten Carl Theodor unterstützt) nach Bologna, um bei Pater Martini die Composition und namentlich den Kirchengesang zu studiren. Im J. 1775 kehrte er nach Mannheim zurück, wo er sofort die Direction der churfürstlichen Capelle erhielt und seine bekannte „Tonschule" stiftete. Von 1780 an war er fast immer auf Reisen, die sich bis nach Afrika erstreckten. 1801 wurde er in Prag als öffentlicher Lehrer der Tonkunst angestellt. Er folgte 1807 der Einladung des Großherzogs v. Hessen nach Darmstadt, wo er mit der Würde eines geheimen geistlichen Raths und Hofcapellmeisters bekleidet, bis zu seinem Tode, 1814, verblieb.

Hymnus, 83. Psalm, Trychordium für Chor und Orchester; Ouverture zu den „Kreuzfahrern“, Pianoforte-Variationen mit Pedal, von Vogler gespielt. Im Burgtheater hatte Abbé Vogler im J. 1803 seine Oper „Castore e Polluce“ als Akademie und im folgenden Jahre seine Chöre zu Racine's „Athalie“ (italienische Uebersetzung) aufgeführt; in den verschiedenen Kirchen erbrausten seine Orgelphantasien und kindisch-bombastischen Tongemälde. Im ersten Band von C. M. Weber's Biographie (von Max v. Weber, 1863) wird uns das Aufsehen, das Abbé Vogler damals in Wien erregte, auf das lebhafteste ins Gedächtniß gerufen. Das große Publicum staunte mit einer Art verblüffter Bewunderung den kleinen, wunderlichen Abbé an, dessen unleugbare geistige Begabung durch den Nimbus der Charlatanerie in den Augen der Menge und einzelner begeisterter Jünger noch erhöht wurde [1].

In der schildernden, poetisirenden Tendenz seiner Musik deutet er gewissermaßen auf die Zukunftsmusik, er spielte auf der Orgel den „Tod des Herzogs Leopold in den Fluten“, die „Belagerung von Jericho“ u. dgl. Heute dirigirte er ein Oratorium im Burgtheater, gab morgen ein Orgel-Concert und celebrirte am dritten Tage mit größtem Pomp ein Hochamt in der Peterskirche, während eine Messe seiner Composition vom Chor herabbrauste. Ein gewisses Maß von Charlatanerie konnte Abbé Vogler in keinem seiner Fächer entbehren, namentlich verstand er seinen künstlerischen Nimbus trefflich durch den geistlichen zu erhöhen. Forkel's Almanach erzählt, wie Vogler, „wenn er bei Jemanden spielt, zuvor sein Betbuch hinschickt, und nachdem er eine Weile dagewesen ist, plötzlich aufsteht, in ein anderes Zimmer geht, wo er keine Seele neben sich leidet, und da aus seinem Buche betet“.

Seit Lißt geistlich geworden ist und im Abbékleid seine Compositionen spielt und dirigirt, ist es schwer die Aehnlichkeit zwischen ihm und den ihm vielfach verwandten Abt Vogler zu übersehen. Am wichtigsten ward Vogler durch seinen großen Einfluß auf seine Schüler, zu welchen bekanntlich Carl M. Weber und Meyerbeer gehörten.

Wir übergehen zu den Leistungen der „Gesellschaft der Musikfreunde“ und der „Spirituel-Concerte“. Keiner dieser beiden Vereine betrachtete das Oratorium als seine eigentliche Aufgabe, jeder von ihnen erwies sich aber, namentlich in den ersten Jahren, thätig dafür.

---

[1] D. F. Schubart, der Patriot vom Hohenasperg, beginnt eine Ode an Vogler folgendermaßen:

„Halt' inn' in Deinem Cherubsfluge,
Halte inne, Du gekoßtester Sohn der Harmonie,
Orgelgeist, des ersten Tongebäudes Beseeler,
Halt' inn' in Deinem Cherubsflug,
Daß ich am Halse Dir hang und weine!“

Die Spirituel-Concerte brachten an vollständigen Oratorien: Beethoven's „Christus", Haydn's „Sieben Worte", Graun's „Tod Jesu", Schneider's „Weltgericht". Die Gesellschaft der Musikfreunde gab, wie wir bereits wissen, Händel's „Timotheus", „Samson" und „Messias" 1812 bis 1815, und Stadler's „Befreiung Jerusalems" 1816. Zählen wir einige Wohlthätigkeitsvorstellungen hinzu, wie Ferd. Paër's „Sofonisbe" (als Oratorium), dessen Cantaten „Das heilige Grab" und „Il trionfo della chiesa", Kozeluch's „Galathea", Teyber's „Sterbenden Jesus", Süßmayer's „Moses" (1812), Spohr's „Jüngstes Gericht" (1812) und „Befreites Deutschland" (1819), so haben wir eine ziemlich vollständige Uebersicht dessen, was Wien im Fach des Oratoriums und der Cantate von 1800—1830 leistete.

Haydn behauptet in dieser Periode das entschiedenste Uebergewicht. Er herrscht zunächst durch seine „Schöpfung" und „Jahreszeiten", die man Oratorien im strengeren Sinne kaum nennen kann, sodann noch durch die einst hochgefeierten „Sieben Worte am Kreuz". Auch die „Rückkehr des Tobias" (ursprünglich italienisch „Il ritorno di Tobia") wird gegeben, eine von Haydn's frühesten Arbeiten, „die man wohl nur eben hervorzog, um sein höchstes Alter zu ehren", wie J. F. Reichardt im Jahre 1809 berichtet. Nach Haydn's Cantaten fand so ziemlich den meisten Anklang Beethovens „Christus am Oelberg". Dieses Werk, in den Sologesängen an den italienischen Opernstyl lehnend, in den Chören von ungewohntem dramatischen Leben, hatte grade die rechte Mischung von Altem und Neuem, um namentlich in Wien Wurzel zu fassen. Sogar der Sprachfehler im Titel „am", anstatt „auf dem", Oelberg, ist echt wienerisch. Das Oratorium (mit welchem Beethoven später selbst unzufrieden war und dessen Veröffentlichung er bis zum Jahre 1810 verzögerte) schien allerdings bald nach seiner ersten Aufführung (1803) in Vergessenheit zu fallen, etwa von 1817 an wurden aber die Wiederholungen häufig: sowohl die Tonkünstler-Societät, als die Gesellschaft der Musikfreunde und die Spirituel-Concerte hatten „Christus am Oelberg" auf ihrem Repertoir, überdies kam er in einzelnen Wohlthätigkeits-Akademien zur Aufführung. Offenbar aus Respect und Vorliebe für den „Christus am Oelberg" hat sich die „Gesellschaft der Musikfreunde" gedrungen gefühlt, ein neues Oratorium bei Beethoven zu bestellen. Schindler (in seiner Biographie II. 95) meint irrthümlich, die wiederholte Aufführung von Stadler's „Befreiung Jerusalems" sei der Anlaß gewesen, daß die Gesellschaft der Musikfreunde „im Jahre 1818 ein Oratorium heroischer Gattung von Beethoven" bestellte. Die Gesellschaft hatte Beethoven diesen Antrag schon am 9. November 1815 gemacht, offenbar durch die große Beliebtheit seines „Christus am Oelberg" hiezu bewogen. Beethoven antwortet in einem Briefe an Zmeskall aus dem Jahre 1816, „der Auftrag sei ihm sehr ehrenvoll", er verlange 400 Dukaten für das Werk. Die „Gesellschaft" erwiederte, daß sie keineswegs das volle Eigenthum der Partitur, sondern nur deren

ausschließlichen Gebrauch für ein Jahr beanspruche, und trägt ihm 300 Dukaten an. Beethoven acceptirte, nahm aber das zuerst vorgeschlagene Libretto nicht in Arbeit, die Gesellschaft ließ ihm hierauf ganz freie Wahl rücksichtlich des Textes. Beethoven besprach sich mit dem Schriftsteller C. Bernard, welcher die Dichtung stückweise lieferte. Beethoven hat aber nicht eine Note davon geschrieben, obwohl er von der „Gesellschaft“ einen Vorschuß von 400 fl. verlangt und dessen Empfang im Jahre 1819 bestätigt hatte. Schindler tadelt mit Recht Beethoven, daß er zeitlebens „nicht einen Schritt zur Rückerstattung dieses Vorschusses gethan“, während dem Wiener Musikvereine, welcher die Sache auf sich beruhen ließ, „in dieser Angelegenheit nur Lob gebühre“.

Einer schnellen Vergessenheit ist Mozart's Cantate „Il Davidde penitente“ [1]) anheimgefallen, welche zuerst von der Tonkünstler-Societät im Jahre 1785 gegeben, erst im Jahre 1808 im Theater an der Wien wieder auftaucht. Das Werk war so gänzlich vergessen, daß der Wiener Correspondent der „L. A. M.-Z. diese Aufführung im Theater an der Wien für die erste hält und über Impietät klagt, „nachdem doch grade in Wien jedes Werk von Mozart bekannt sein sollte!“ Auch der Versuch, den nach weitern dreizehn Jahren (1821) die Spirituel-Concerte mit dem „David“ machten, blieb unwirksam und vereinzelt.

Eigenthümlich ist das periodische, wir möchten sagen stoßweise Auftauchen und Verschwinden Händel's. Die Wiener hatten ihn erst durch van Swieten und Mozart kennen gelernt. Nachdem letzterer von der Erde, ersterer von seiner musikalischen Thätigkeit geschieden war, pausirte Händel's Musik einige Jahre lang vollständig. Dann nahm zuerst das Theater an der Wien sie in den Jahren 1806 und 1807 (Messias und Alexanderfest) mit großem Erfolg auf. Nach einer Pause von fünf Jahren that dies die „Gesellschaft der Musikfreunde“. Die großartigen Aufführungen des „Timotheus“ (1812, 1813) „Samson“ (1814) und „Messias“ (1816) waren ihre ersten Schritte ins Leben. Abermals verstummen Händel's Oratorien für einige Jahre, die Gesellschaft der Musikfreunde beschränkte sich auf gemischte Concerte. Da rafft sich plötzlich die „Tonkünstler-Societät“ aus ihrem Haydncultus auf und tritt ihrerseits die zweimal vacant gewordene Erbschaft an, indem sie durch beinahe zehn Jahre mit einem Haydn'schen Oratorium ein Händel'sches wechseln läßt. („Samson“, „Jefta“, „Salamon“, „Messias“, 1820—1830.)

---

[1]) Als Mozart im Jahre 1785 aufgefordert wurde, für die Wiener Tonkünstler-Societät ein Oratorium zu componiren, entschloß er sich, das Kyrie und Gloria seiner C moll-Messe dazu zu verwenden, welche Sätze ohne erhebliche Veränderung dem hiezu verfaßten italienischen Text des „Davidde penitente“ unterlegt wurden. Dazu schrieb Mozart für die Cavalieri und den Tenoristen Adamberger noch zwei neue große Arien, welche eingeschoben wurden. (Vergl. Jahn's „Mozart“ III. p. 395.)

Von da an läßt die Tonkünstler-Societät Händel wieder vollständig ruhen und bringt mit einer einzigen Ausnahme (1837 „Athalia") durch volle 35 Jahre kein einziges Händel'sches Oratorium. In dieser Zwischenzeit rief die Gesellschaft der Musikfreunde Händel in drei Aufführungen den Wienern wieder ins Gedächtniß („Belsazar" 1834 — zum erstenmal! — „Timotheus" 1840 und „J. Maccabäus" 1842). In neuester Zeit erst kam mit dem Entstehen großer Chorvereine in Wien Händel wieder zu größeren Ehren.

Außer diesen Oratorien von Haydn, Beethoven und Händel erhielt sich kein einziges von den 1800—1830 erschienenen in dauernder Wirksamkeit. Teyber's „sterbender Jesus" (1805) wurde trotz sechs in verschiedenen Tönen gestimmter Pauken ausgezischt; Kozeluch's „Galetea" (1806), im älteren italienischen Styl geschrieben, fand sehr spärlichen Beifall. An den Cantaten von Ferd. Paër fand man zwar die Musik melodiös, aber wenig zu dem Gegenstand passend. Auch eine weltliche Cantate von Paër, „Abälard und Heloise im Elisium" mit Chören und Tänzen, welche der Sänger Brizzi 1804 zu seinem Benefice gab, gefiel nicht und wurde von der Kritik unbedeutend gefunden.

Das Oratorium „La Passione di N. S. Giesù Christo", Text von Carpani, war auf ausdrücklichen Wunsch der Kaiserin Theresia (Gemalin Franz I.) von Weigl [1]) componirt und kam zuerst im Hause des Fürsten Lobkowitz (1810), im folgenden Jahre im Burgtheater zur Aufführung. Seinen günstigen, aber nicht nachhaltigen Erfolg verdankte das süßliche Werk mehr dem Namen des Autors der „Schweizerfamilie" als dem eigenen Werth. Noch tiefer als das „Leiden Christi" stand jedenfalls in gleicher Stylweise das Oratorium „Die vier letzten Dinge" vom Vicehofcapellmeister Eybler [2]) (1810). Haydn selbst wollte ursprünglich den von Christof Kuffner für ihn verfaßten Text componiren, wurde aber durch Alter und Schwäche davon abgehalten. Ueber einen „Chor der reinigen Sünder" soll bei der Lecture des Textbuches der fromme Tondichter Thränen vergossen haben. (Castelli, Memoiren III. 235.) Eybler, der Haydn's Styl nachahmte, ohne entfernt dessen Talent zu besitzen, hat damit ein langweiliges Werk geschaffen, das in dem gemüthlichen „Wechselgesang der Seligen und der Verdammten" gradezu ins Komische geräth.

---

[1]) Josef Weigl, geb. 1766 in Eisenstadt und von Jos. Haydn aus der Taufe gehoben, wurde schon 1790 an Salieri's Stelle Hoftheatercapellmeister in Wien. Seine berühmteste Oper, die „Schweizerfamilie", wurde zuerst in Wien 1809 gegeben. Weigl starb als Vicehofcapellmeister 1846 in Wien, 80 Jahre alt.

[2]) Eybler Josef, geb. 1764 in Schwechat bei Wien, studirte die Composition bei Albrechtsberger, wurde (besonders protegirt von der Kaiserin Theresia) kaiserlicher Musiklehrer, dann 1804 Vicehofcapellmeister und nach Salieri's Tod erster Hofcapellmeister. Außer dem Oratorium „Die vier letzten Dinge", das für sein bestes Werk gilt, schrieb Eybler eine ansehnliche Zahl Kirchencompositionen. Er starb in Wien 1846, 81 Jahre alt.

Anhaltender war der Erfolg eines dritten einheimischen Oratoriumcomponisten, des Abbé Maximilian Stadler[1]), dessen Oratorium: „Die Befreiung von Jerusalem" zuerst 1813 im Universitätssaal von Dilettanten (unter Mosel's Leitung), dann 1816 von der Gesellschaft der Musikfreunde in der Winterreitschule aufgeführt wurde. Zu Weihnachten 1819 gab es die Tonkünstler-Societät, welcher die Gesellschaft der Musikfreunde „dieses vaterländische Meisterwerk zur Benützung mit edler Bereitwilligkeit überlassen". Das vaterländische Moment spielte allerdings stark mit, denn Text und Musik rührten von Wiener Kunstnotabilitäten her. Heinrich v. Collin fand sich nämlich durch seinen Umgang mit Beethoven angeregt, für diesen ein Oratorium zu dichten und dafür „einen durch Großheit und Religiosität des Inhalts angemessenen Inhalt" zu wählen: die Befreiung Jerusalems. Der Dichter starb nach Vollendung des ersten Theils, sein Bruder Mathäus v. Collin schrieb den zweiten dazu; da Beethoven, wie wir gesehen, für solche Unternehmungen schwer zu gewinnen war, componirte schließlich dessen eifriger Gegner, Abbé Stadler, das Gedicht[2]). Auch Christof Kuffner dichtete für Beethoven ein Oratorium „Saul". Beethoven hatte die erste Abtheilung schon in Händen, starb jedoch, ehe er an die Arbeit gehen konnte. (Castelli, Memoiren, III. 235.) Hofcapellmeister Aßmayer, dessen Genius allerdings mit Kuffner's Poesie mehr gemein haben sollte als Beethoven, hat sich hierauf des Librettos erbarmt und den „Saul" componirt.

Von neueren Tondichtern hat in jener Periode Spohr seine Carrière als Oratorien-Componist in Wien begonnen. Persönlich anwesend und als Violinvirtuose gefeiert, ließ Spohr am 21. und 24. Jänner 1813 sein Oratorium „Das jüngste Gericht" (Text von Aug. Arnold) im großen Redoutensaal aufführen. Salieri leitete das Ganze, Umlauf accompagnirte am Clavier, Spohr dirigirte bei der ersten Violine. Der Wiener Correspondent der A. M.-Z. urtheilt darüber, daß Spohr im strengen Satz mehr leiste als Eybler in den (kurz vorher gegebenen) „Letzten Dingen", daß aber die Arien und Duette nicht

[1]) Stadler Maximilian, geb. zu Melk in Niederösterreich im Jahre 1748, unter Kaiser Josef Abt in Lilienfeld, dann in Kremsmünster, lebte von 1791—1803 unabhängig und vorzugsweise die Tonkunst pflegend in Wien. Später wurde er Pfarrer in Altlerchenfeld, dann in Böhmischkrut, legte jedoch dieses Amt 1815 nieder und blieb fortan in Wien, wo er 1833 im 85sten Lebensjahre starb. Stadler ist nicht blos durch zahlreiche Compositionen, sondern eben so sehr durch seine mannhafte Vertheidigung der Echtheit von Mozart's Requiem bekannt geworden.

[2]) Heinrich v. Collin begann auch Shakespeare's Macbeth als Operntext für Beethoven zu bearbeiten, kam aber nicht zu Ende. Hingegen vollendete er gleichfalls für Beethoven den Operntext „Bradamante", welchen Beethoven „in Hinsicht des darin angewandten Wunderbaren" zu gewagt fand und eben so wenig, wie die früher genannten Dichtungen, in Angriff nahm. „Bradamante" ist im Jahre 1808 von Fr. J. Reichardt componirt, aber nicht öffentlich aufgeführt worden. (Biographie Heinrich's v. Collin, in dessen „Gesammelten Werken" 6. Band, S. 422.)

im echten Oratorienstyl, sondern mehr im italienischen Opernstyl sich bewegen, auch Reminiscenzen an die „Schöpfung" und die „Zauberflöte" enthalten. Spohr zog das Werk selbst zurück, ließ es weder drucken, noch je wieder aufführen, obgleich er noch in späteren Jahren eine gewisse Vorliebe dafür festhielt[2]). Bemerkenswerth ist, daß die Wiener Censur im Personenverzeichniß wie im ganzen Text die Namen „Jesus" und „Maria" strich!

Eben so wenig Anklang fand eine patriotische Cantate von Spohr, „Das befreite Deutschland" (Text von Caroline Pichler). Die Composition, in Wien 1813 vollendet, kam daselbst erst im Jahre 1819 zur Aufführung, wo der politische Enthusiasmus der Bewohner des angeblich „befreiten Deutschlands" allerdings schon etwas abgekühlt war. (Vergl. das Capitel „Patriotische Concerte" S. 175.)

Was die Präcision und den Schwung der Ausführung der Oratorien betrifft, so stand die Gesellschaft der Musikfreunde jedenfalls obenan. Ihre Oratorien fanden im größten Locale Wiens (der Winterreitschule) mit dem stärksten Chor und Orchester statt, man nannte sie ausdrücklich „Musikfeste". Durch zündende Begeisterung ersetzte diese jugendliche Dilettantengesellschaft, was ihr an vollendeter Technik abging. Im Gegensatz dazu begann die aus Fachkünstlern bestehende Tonkünstler-Societät rasch zu altern, matt und bequem zu werden. Schon im Jahre 1809 schreibt Reichardt (Vertr. Briefe II. 73) über die Aufführung der „Schöpfung" im Burgtheater, sie „entspreche nicht den Erwartungen, welche Unsereiner für Wien mitbringt". „Die Chöre haben entsetzlich geschrien," heißt es in einer Kritik der Aufführungen von Händel's Oratorien in der Wiener Theaterzeitung von 1807. „Es fehlt uns noch an einem guten Chor", fügt der Kritiker hinzu und weist auf das Institut der Singakademie in Berlin hin! Die Leipziger Allgem. M.-Z. klagt (1816) über die „Haydn wenig ehrenden" Aufführungen der Tonkünstler-Societät, und die Schick'sche Wiener Zeitschrift vom Jahre 1820 spricht gradezu von dem „sehr gesunkenen Credit dieser Concerte", welche, besonders was die Ausführung betrifft, die gerechten Forderungen des Publicums nicht erfüllen. Wie ganz anders lauteten die Urtheile zu Mozart's Zeiten! Offenbar war es die Kraft und Begeisterung der assoziirten Dilettantenschaft, was die Leistungen der handwerksmäßig gewordenen Tonkünstler-Societät in so tiefen Schatten stellte. Dies Verhältniß blieb sich noch durch Decennien nicht blos gleich, die Burgtheater-Akademien des musikalischen Pensionsvereins schmeckten von Jahr zu Jahr mehr nach dem „wohlverdienten Ruhestand".

Eine Curiosität bei den Aufführungen der Tonkünstler-Gesellschaft mag noch kurz erwähnt werden. Auf den Anschlagzetteln dieser Societät vom Jahre 1807 an findet sich nämlich mit großen Lettern der unserer Generation kaum mehr ver-

[1]) Spohr's Selbstbiographie. I. p. 169.

ständliche Beisatz: „Unter der großen Resonanzkuppel". Es war dies ein Versuch, die schlechte Acustik des Burgtheaters durch eine das ganze Musikerpersonal überdachende große hölzerne Kuppel zu verbessern. Sie wurde am Schnürboden befestigt und sollte den Schall zusammenhalten. Nachdem dies nicht eben wohlfeile Ungeheuer (es kostete 1045 fl.) wenig Ersprießliches leistete, wurde es nach einigen Jahren wieder beseitigt, ohne von Jemand vermißt zu werden.

Fünftes Capitel.

Quartett-Productionen.

„Die Quartettmusik, die eigentlich von Wien ausgeht, hat sich hier auch noch am besten erhalten", schreibt J. Fr. Reichardt im Jahre 1808. In der That war das Streichquartett in dem letzten Decennium des vorigen und zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts in Wien mit größtem Eifer und Erfolg gepflegt, — allein seine Stätte war nicht der öffentliche Concertsaal, sondern die Familienstube. Die Leipz. M. Ztg. vom Jahre 1801 spricht diesen Musikfreunden das rühmende Wort, daß „Haydn's Quartette nirgends besser aufgeführt werden als in Wien". Fast jede musikliebende Familie versammelte, meist an einem bestimmten Tage der Woche, ihr Liebhaberquartett. Mit Rücksicht auf diesen unentbehrlichen Genuß ließ man die musikalisch talentirten Söhne gerne Violine oder Violoncell lernen, während heutzutage der häusliche Musikunterricht ausschließlich vom Clavier absorbirt ist. Von der enormen Verbreitung des Quartettspiels zeugt nicht bloß die Anzahl der Originalcompositionen, sondern auch der Arrangements aus jener Zeit. Die Bearbeitungen von Ouverturen, Sinfonien u. dgl. für Streichquartett oder Quintett nahmen die Stelle der jetzt allgemeinen vierhändigen Arrangements ein. Noch im Jahre 1808 zeigt die Leipz. A. M.-Z. das Erscheinen von Beethoven's „Eroica" und bald darauf von Weigl's „Schweizerfamilie" für Streichquartett an. Man fand damals in Wien ein Streichquartett mit Sicherheit in befreundeten Familien und konnte es leicht im eigenen Hause herstellen, — nichts drängte noch diese Kunstgattung in die Oeffentlichkeit, weder ein Bedürfniß der Hörer, noch weniger der Spieler. Die Virtuosen ließen sich (öffentlich) zum Quartettspiel nicht herab, die Dilettanten wagten sich damit an die Oeffentlichkeit nicht hinauf; das Publicum endlich, an ein bunteres, effectvolleres Concertgenre gewöhnt, empfand lange Zeit nach öffentlichen Kammermusiken keinerlei Sehnsucht. Ja, bei dem großen Publicum

stand die Quartettmusik als kalt, finster und gelehrt in einigem Verruf. Noch im Jahre 1834 und in dem so musikalischen Prag konnte ein wohlwollender Referent bei der Ankündigung der Pixis'schen Quartetten die ausdrückliche Bemerkung beifügen, der Geschmack an diesen Productionen habe seit den letzten Jahren so sehr zugenommen, „daß nun selbst gebildete Damen daran theilnehmen!" (Bohemia vom Jahre 1834, Nr. 136.)

Erst als der Ruf von Schuppanzigh's Meisterschaft im Quartettspiel sich verbreitete, fühlte auch das große Publicum in Wien den Wunsch, davon zu profitiren. In dem Capitel von den Virtuosen wird über Schuppanzigh und seine Collegen als Solospieler ausführlicher gesprochen werden. Seine größte Bedeutung hatte Schuppanzigh im Quartettspiel. Er war der erste Künstler, der in Wien regelmäßige Quartettproductionen gegen Abonnement veranstaltet hat, und zwar zuerst im Winter 1804—1805. Diese Productionen fanden anfangs in einem Privathaus (Heiligenkreuzerhof) statt, dann im Saal „Zum römischen Kaiser", je vier Abende gegen einen Pränumerationspreis von 5 fl. — Schuppanzigh spielte die erste, sein Schüler Mayseder die zweite Violine, die fürstlich Lobkowitz'schen Kammermusiker Schreiber und Anton Krafft die Bratsche und das Violoncell [1]). Wien war die erste Stadt, welche öffentliche, von Fachmusikern ausgeführte Quartettproductionen besaß [2]). Und doch waren eilf Jahre seit Mozart's Tod verflossen! Die Bedeutung dieses ersten Quartetts stieg noch wesentlich, als Schuppanzigh in die Dienste des Grafen Rasumowsky trat und mit Sina [3]) (zweite Violine), Franz Weiß (Bratsche) und J. Linke (Cello) das berühmte „Rasumowsky'sche Quartett" bildete. Als solches gründeten die vier Künstler ihren Ruf und ihre unerschütterte Stellung in der Oeffentlichkeit, — wir sehen hier den jüngsten Zweig des Concertwesens noch aus den fürstlichen Privatkapellen hervorwachsen. Der später in den Fürstenstand erhobene Graf Andreas Kyrillowitsch Rasumowsky fungirte seit Ende des Jahres 1793 als Gesandter, seit 1797 als Botschafter Rußlands in Wien, welchen Posten er viele Jahre bekleidete. Er wird als feingebildeter, lebenslustiger Aristokrat von schönem Aeußern und einnehmendsten Manieren geschildert [4]). Als Gemal der

---

[1]) Krafft d. ä. gab im Jahre 1809 auch selbstständige Quartett-Unterhaltungen, unabhängig von Schuppanzigh. (Fr. Reichardt, Vertr. Briefe I. p. 435.)

[2]) In Paris wurden erst im Jahre 1814 durch Baillot öffentliche Quartettproductionen eingeführt. Noch bis gegen das Jahr 1820 war dies Baillot'sche Quartett (— es producirte sich vor einem abonnirten Auditorium von 50 Personen —) das einzige in Paris.

Am merkwürdigsten ist, daß Cassel, die Stadt, wo Spohr 35 Jahre lang lebte und wirkte, bis zum Jahre 1866 niemals öffentliche Quartettproductionen hatte, da der Kurfürst deren Veranstaltung nicht duldete!

[3]) Johann Sina, geb. 1778, † 1857 in Boulogne sur mer.

[4]) Vergl. den Aufsatz „Andreas Kyrillowitsch Rasumowsky" in Raumer's Historischem Taschenbuch, IV. Jahrgang.

höchst musikalischen Gräfin Elisabeth Thun und als Schwager des gleichfalls berühmten Musikfreundes Fürsten Lichnowsky befand er sich schnell mitten in den musikalischen Kreisen Wiens. Er spielte selbst die Geige und liebte Kammermusik vor Allem. Anfänglich versammelte Rasumowsky abwechselnd mit Lichnowsky die genannten Künstler zur Aufführung von Quartetten, worin er meistens die zweite Violine spielte, bald aber opferte er diesen letzten Rest dilettantischen Egoismus und engagirte die vier Spieler als feststehendes Quartett, und zwar — ein Mäcenatenbeispiel ohne Gleichen — mit lebenslänglichen Contracten. Seine höchste Bedeutung für die Kunst erhielt dieses treffliche Quartett durch Beethoven, der in Rasumowsky bekanntlich einen begeisterten Freund und Beschützer gefunden. Rasumowsky's Quartett wurde bald „Beethoven's Quartett", wie Schindler treffend bemerkt, es stand ihm zur uneingeschränkten Disposition, grade so als hätte es sein Gönner nur zu Beethoven's Dienst engagirt. Letzterer hatte die aufrichtigste Hochachtung für Schuppanzigh's Talent und ist mit diesem, sowie mit Weiß und Linke zeitlebens in persönlicher Freundschaft geblieben. Er konnte seine schwierigen, letzten Quartette, die den Hörern und Spielern unserer Tage noch so vieles aufzulösen geben, mit Beruhigung Schuppanzigh anvertrauen. Da der Fürst seinen Kammermusikern kein Hinderniß in den Weg legte, auch öffentliche Productionen zu geben, so wurde das „Rasumowsky'sche Quartett" für die Verbreitung und das Verständniß der Beethoven'schen Kammermusik von größter Wichtigkeit. Schuppanzigh's Abonnements-Quartette wurden regelmäßig fortgesetzt bis zum Jahre 1816, wo Rasumowsky sein Quartett entließ — die Spieler behielten ihre Gehalte — und Schuppanzigh für längere Zeit nach Rußland reiste. Am 11. Februar 1816 gaben die vier Genossen ihr Abschieds-Concert, das ausschließlich aus Beethoven'schen Compositionen bestand (Quartett op. 59, Nr. 3; Quintett für Clavier und Blasinstrumente, Septett op. 20). „Herr von Beethoven," meldet die Modezeitung, „war zugegen und schien sehr zufrieden."

Seine wahre Begeisterung für Beethoven hat Schuppanzigh als Dirigent der Augarten-Concerte, wie in seinen Quartettproductionen jederzeit und nachhaltig bewiesen. Solchem Verdienste kann man wohl die Eitelkeit nachsehen, daß Schuppanzigh sein intimes Verhältniß zu Beethoven und dessen Quartetten allmälig als ein förmliches Privilegium, diesen Meister zu verstehen und wiederzugeben, auffaßte und gegen Andere geltend machte. Hat doch sein weit unbedeutenderer College Carl Holz in späteren Jahren dies „Privilegium" gleichfalls beansprucht. Schuppanzigh's Vortrag wird uns von sachkundigen Zeitgenossen als energisch und geistvoll geschildert, nicht frei jedoch von einer gewissen absichtlichen Zerrissenheit, welche gern durch Trennen zusammengehöriger Phrasen, Hervorheben unwichtiger Noten, selbst durch willkürliche Behandlung des Taktes bedeutend und originell erscheinen wollte und so vielleicht die

Quelle einer späteren Vortragsweise wurde, die man kurz die „affectirte" heißen kann [1]).

Nach Schuppanzigh's Abreise trat Josef Böhm, der als junger talentvoller Geiger sich eben erst den Wienern vorgestellt hatte, dessen Erbschaft an und eröffnete am 20. November 1816 eine Reihe von sechs Quartett-Productionen im „Römischen Kaiser" [2]).

Es soll die großen Verdienste Böhm's um die Wiener Musik nicht beeinträchtigen, sondern nur die Physiognomie der Zeitverhältnisse charakterisiren helfen, wenn wir auf die Lücken und die Mischung seines ersten Programms aufmerksam machen. Mozart gar nicht vertreten, Beethoven nur mit vier seiner frühesten Stücke! Dafür nicht weniger als 4 Romberg'sche Compositionen und ebenso viele von dem ganz unbedeutenden Herrn Weiß, der bei Böhm die zweite Violine spielte! Als Zwischennummern endlich nicht etwa Claviertrios oder Sonaten, sondern Polonaisen und Variationen seichtester Art. Das Virtuosenthum kannte noch nicht die Ueberwindung, sich in solcher Umgebung zu bescheiden. Ueberdies nahm man keinen Anstand, zu irgend einem classischen Quartett irgend ein anderes Scherzo anstatt des darin stehenden zu spielen, ein Verfahren, das denn doch von der Wiener Musikzeitung ein Mal (Nr. 6 von 1816) gerügt wurde.

Im J. 1821 unternahm es Jos. Böhm die durch einige Jahre ausgesetzten, von Schuppanzigh gegründeten Quartett-Unterhaltungen im Prater wieder aufzunehmen. Sie begannen am 1. Mai und fanden im ersten Caffehaus der Praterallee Morgens um 8 Uhr statt. Also eine Uebertragung der

---

1) Diesen scharfen Beigeschmack dürfte Sch.'s Vortrag erst in späteren Jahren bekommen haben. Im J. 1808 schrieb Reichardt: „Schuppanzigh hat seine eigene pikante Manier, die sehr wohl zu den humoristischen Quartetts von Haydn, Mozart und Beethoven paßt. Er trägt die größten Schwierigkeiten deutlich vor, wiewohl nicht immer mit vollkommener Reinheit, er accentuirt sehr richtig und bedeutend." (Vertr. Br. I., p. 204.)

2) Das Programm dieser ersten sechs Quartett-Productionen war folgendes:

1. Quartett von Haydn; Variationen von Romberg; Quartett von Beethoven Nr. 1.
2. „ „ Romberg; Polonaise von Mayseder; Quartett von Beethoven Nr. 3.
3. „ „ Haydn; Variationen von Maurer; Quartett von Franz Weiß. D dur.
4. „ „ B. Romberg; Violin-Variationen von F. Weiß; Quartett von Beethoven Nr. 5.
5. „ „ A. Romberg; Polonaise von Mayseder; Quartett von Beethoven Nr. 6.
6. „ „ Haydn; Violin-Variationen von Weiß; Quartett von Franz Weiß. G dur.

Augarten-Morgenconcerte in eine größere Umgebung und ein kleineres Genre. Holz, Weiß und Linke bildeten mit Böhm das Quartett. Clavierstücke bildeten nun einen Bestandtheil des Programms. Dlle. Förster spielte sogar den ersten Satz von Hummel's A moll-Concert. Die Quartettspieler leisteten so tüchtiges, daß die Musikzeitung von 1821 entzückt ausruft: „So muß man Beethoven's und Mozart's Quartette spielen hören!"

Fast scheint es, als ob Böhm momentan Schuppanzigh vergessen gemacht hätte. Dieser, inzwischen in Rußland angesiedelt, kam im Frühling 1823 auf Besuch nach Wien und gab am 4. Mai ein (trotz allen Anpreisungen der Journale) schlecht besuchtes Concert, worin er ein Violin-Concert von Maurer und eine Polonaise — damals unentbehrlich — spielte. Mit Ende September eröffnete Sch., der durch seinen Eintritt in die k. k. Hofcapelle nun dauernd an Wien gefesselt ward, wieder seine Quartett-Productionen mit Weiß, Linke und (statt des nach Paris übersiedelten Sina) mit Carl Holz bei der 2. Violine. Sie fanden nunmehr im (alten) Musikverein um 4½ Uhr Nachmittag statt, „sechs Darstellungen zu 10 fl. W. W." Die Programme wurden immer gewählter, die Vertretung Beethoven's immer ausgedehnter [1]).

Wie wir dem bei Wallishauser erschienenen „Theater-Almanach von 1824" entnehmen, wurden im Laufe des Jahres 1824 nicht weniger als fünfundzwanzig Stücke von Beethoven (darunter natürlich einige Wiederholungen) in Schuppanzigh's Productionen gespielt — eine imposante Zahl, wenn man erwägt, daß jede dieser Productionen nur drei Nummern enthielt. In den zwei Cyklen Schuppanzigh's vom Jahre 1824 stellt sich das Verhältniß der Componisten so heraus, daß Mozart mit acht, Haydn mit zehn und Beethoven gleichfalls mit zehn Quartetten vertreten ist — eine Proportion, über welche man mit Berücksichtigung der damaligen Zeit nur staunen kann.

Zwischen zwei Streichquartette pflegte Schuppanzigh nunmehr gegen seine frühere Gewohnheit ein Claviertrio einzuschalten, eine löbliche Neuerung, die sich seither in Wien als Regel erhalten hat. Bocklet, Halm, Leopoldine Blahetka waren die beliebtesten dabei mitwirkenden Pianisten, alle drei wählten mit Vorliebe Beethoven'sche Trios. Schuppanzigh setzte seine Quartett-Soiren von 1823 bis zu Anfang des J. 1830 fort, wo ihn ein plötzlicher Tod hinwegraffte. Das Beispiel Schuppanzigh's wirkte aneifernd, in allen größeren Städten bildeten sich bald öffentliche stabile Quartett-Unternehmungen [2]).

[1]) In dem sechs Abende umfassenden Cyclus von 1824 (Februar) kam Haydn 4 Mal, Mozart 5 Mal, Beethoven 6 Mal, Fr. Weiß 1 Mal, Fr. Schubert 1 Mal zur Aufführung.

[2]) Prag verdankt dem Geiger Fr. Pixis (1808) die ersten öffentlichen Quartett-Soireen. Diese fanden zweimal wöchentlich gegen Subscription, in einem Salon des gräflich Nostiz'schen Palais statt. Als F. Pixis später Orchester-Director

Seit Schuppanzigh's Tod lag die Quartettmusik in Wien fast gänzlich brach, bis 1845 Leop. Jansa und 1849 Jos. Hellmesberger deren regelmäßige Pflege wieder aufnahmen.

Außer den Unternehmungen von Böhm und Schuppanzigh finden wir jedoch in den Jahren 1816 bis 1820 noch einzelne sporadische Quartett-Productionen, z. B. im März 1819 ein „Privat-Concert" von Mayseder, worin derselbe ein Quartett eigener Composition vorführte. Eigentliche Quartett-Productionen hat dieser in den Wiener Concerten so überaus thätige Geiger niemals veranstaltet. Franz Weiß (vom Rasumowsky-Quartett), Emanuel Förster [1]), Stefan Franz [2]) gaben (meist im „römischen Kaiser") wiederholt einzelne Quartett-Productionen, in welchen sie fast ausschließlich eigene Compositionen vorführten. Dieselbe Componisten-Ambition hatten (in Kammer- und Orchestermusik) Hieronymus Payer, Anton Halm, Joachim Hoffmann [3]), im Anfang seiner Laufbahn Georg Hellmesberger u. A. Von bekannteren Tonsetzern, die wiederholt Concerte behufs der Vorführung eigener Compositionen veranstalteten, außerdem Conradin Kreutzer, Gyrowetz, Franz Lachner u. A.

„Componisten-Concerte" sind somit keine neue Gepflogenheit, wie häufig geglaubt wird, sie waren in Wien in den ersten drei Decennien dieses Jahrhunderts ungleich häufiger als heutzutage. Das Componiren war leichter, oder man machte es sich doch leichter, die Ansprüche geringer, genug, daß eine ziemliche Anzahl von „Componisten" (mitunter in regelmäßig jährlichen Concerten) öffentlich vortrat, von denen man heutzutage kaum mehr den Namen kennt.

---

in Prag wurde, setzte er diese Quartette regelmäßig fort; nach ihm M. Mildner im gräflich Clam'schen Palais. Die aristokratische Protection erschien hier wie ein wohlthätiger Hauch aus alter Zeit, die gräflichen Zimmer waren gratis eingeräumt und versetzten das Auditorium in eine Art ehrfurchtsvoller Andacht. Pixis und Mildner spielten stets drei Streichquartette (oder Quintette) an jedem Abend, ohne Einlage von Claviertrios.

[1]) Emanuel Förster, tüchtiger Violinspieler und sehr gesuchter Clavierlehrer in Wien, ist im J. 1757 in Böhmen geboren, begab sich 1799 nach Wien und starb daselbst 1823. Er hat zahlreiche Clavierstücke, Quartette ꝛc. veröffentlicht. Die Pianistin Eleonore Förster, die schon in zartem Alter in Wien concertirte, ist seine Tochter.

[2]) Stefan Franz, geb. in Wien 1785, eine Zeit lang erster Violinspieler im Theater an der Wien, Secretär der „Tonkünstler-Societät" (deren Akademien er manchmal dirigirte) und Hofcapellmitglied, † 1855. Es sind mehrere Compositionen für Kammermusik und Orchester von Franz erschienen.

[3]) Joachim Hoffmann, Clavierlehrer und Componist, ist 1788 in Niederösterreich geboren, gab noch im J. 1833 ein Concert mit eigenen Compositionen. Die Wiener Musikzeitung (Nr. 26 v. J. 1820) tadelt Hoffmann, daß er „dem genialen Beethoven nicht allein nachfliegen, sondern ihn sogar überfliegen will".

Sechstes Capitel.

Virtuosen-Concerte von 1800 bis 1830.

1. Pianisten.

Die erste Stelle gebührt jenem Organ des Virtuosenthums, welches, gegen die frühere Periode gehalten, jetzt den überraschendsten Aufschwung und die größte künstlerische Bedeutung erreicht: dem Pianoforte.

Die bedeutendste und eigenthümlichste Gestalt unter den Clavierspielern jener Epoche ist ohne Frage Beethoven. Die eigentliche Periode des Virtuosen Beethoven war das erste Decennium dieses Jahrhunderts; vollständig beschlossen liegt sie in dem Zeitraum zwischen 1795 und 1814. Man kann nicht sagen, daß Beethoven in dieser langen Zeit häufig concertirt habe, noch weniger, daß er es gerne that. Seine öffentliche Wirksamkeit als Virtuose war weder so stetig noch so erfolgreich wie jene Mozart's. Er gab sein Bestes, namentlich im freien Phantasiren, ohne Zweifel in Privatkreisen. In den Akademien, die er „zu seinem Vortheil" gab, im Burgtheater und im Theater an der Wien, legte er weit mehr Gewicht darauf, sich als Componist zu zeigen, denn als Clavierspieler. Fremde Compositionen hat Beethoven niemals öffentlich gespielt, aller Wahrscheinlichkeit nach ebensowenig in Privatcirkeln.

Beethoven's erstes öffentliches Auftreten fand am 29. März 1795 in der Akademie der Tonkünstler-Societät statt, wo er zum ersten Mal sein C dur-Concert op. 15 vortrug (Vergl. S. 127). Wir sehen ihn auch ferner mit collegialer Bereitwilligkeit nicht nur dieses Pensions-Institut, sondern auch befreundete Concertgeber wie Punto, Bridgetower, Schuppanzigh, Clement und Seb. Meyer (im Theater an der Wien) als Virtuose und Dirigent unterstützen. In eigentlichen Wohlthätigkeits-Akademien (der adeligen Frauen, des Bürgerspitalfonds ꝛc.) wirkte Beethoven nicht selten mit, zwar nicht als Pianist,

aber als Dirigent und Compositeur großer Orchesternovitäten. Akademien „zu seinem Vortheil“ gab Beethoven mehrere im ersten Decennium dieses Jahrhunderts im Burgtheater und im Theater an der Wien. Zu den denkwürdigsten in diesem Hause gehörten die Concerte vom 5. April 1803 und 22. December 1808. In ersterer spielte Beethoven zum ersten Male sein C moll-Concert, dirigirte die D dur-Sinfonie und die Cantate: „Christus am Oelberge“. In der zweiten erschien unter Andern zum ersten Male die „Phantasie“ für Clavier, Chor und Orchester.

Es war jene berühmte oder berüchtigte Aufführung, von welcher J. F. Reichardt als Augenzeuge berichtet: Das Orchester warf in der Clavier-Phantasie um. Beethoven, darüber erbost, sprang vom Clavier auf, tadelte laut das Orchester und ließ das Stück von vorne anfangen. Am 11. April 1814 spielte Beethoven sein B dur-Trio, op. 97, zum ersten Male (mit Schuppanzigh und Linke) in einer Wohlthätigkeits-Akademie beim „römischen Kaiser“. Dasselbe Werk wurde im Mai desselben Jahres in einer Schuppanzigh'schen Quartett-Matinée im Prater wiederholt; es war das letzte öffentliche Auftreten Beethoven's als Clavierspieler.

Beethoven's Clavierspiel im Jahre 1798 wird von dem Wiener Correspondenten der Leipziger Musikzeitung mit folgenden Worten charakterisirt: „Beethoven's Clavierspiel ist äußerst brillant, doch weniger delicat und schlägt zuweilen ins Undeutliche über. Er zeigt sich am allervortheilhaftesten in der freien Phantasie. Und hier ist es wirklich ganz außerordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Festigkeit in der Ideenfolge Beethoven auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema nicht etwa in den Figuren variirt (womit mancher Virtuose Glück und — Wind macht), sondern wirklich ausführt. Seit Mozart's Tode, der mir hier noch immer das Non plus ultra bleibt, habe ich diese Art des Genusses nirgends in dem Maße gefunden, in dem sie mir bei Beethoven zu Theil wurde.“ Denselben nachhaltigen Eindruck einer gigantischen Kraft und Ideenfülle mußte Beethoven's Vortrag in jedem empfänglichen Hörer zurücklassen. Die eigentlichen Meister der Technik konnten aber sein Spiel durchaus nicht tadellos finden. Cherubini nannte es mit Einem Worte rauh. J. B. Cramer stieß sich nicht so sehr an der Rauhheit als an der Ungleichheit und Unzuverlässigkeit des Virtuosen Beethoven, von dem er dasselbe Stück heute voll Geist und Ausdruck vortragen hörte und am folgenden Tage launenhaft und verworren. Nach dem Ausspruch Clementi's, der Beethoven noch im Jahre 1807 hörte, war dessen Spiel „nur wenig ausgebildet, nicht selten ungestüm wie er selbst, immer jedoch voll Geist“. Selbst Czerny, der jederzeit Höfliche und Bescheidene, wagt die Bemerkung, daß Beethoven's Spiel in Bezug auf Reinheit und Deutlichkeit „nicht immer“ als Muster dienen konnte. An der Richtigkeit dessen, worin diese sachkundigen und unbefangenen Urtheile zusammenstimmen, ist keinen Augenblick zu zweifeln. Es paßt auch vollkommen zu dem Bilde, das wir aus Beethoven's Compositionen

und seiner ganzen Persönlichkeit uns von dieser großartig vulcanischen Natur machen, welche den mächtigen Ideengehalt über die formale Schönheit setzte und in der Entfesselung seiner Gedankenfülle die tadellose Abrundung des Technischen übersah oder gering achtete.

Sein großer Einfluß auf die heutige Claviermusik ging mehr von Beethoven dem Claviercomponisten, als dem Clavierspieler aus. Auf die Clavier-Virtuosität seiner Zeit hat Beethoven nicht so unmittelbar und bestimmend eingewirkt; theils weil er als Pianist früh aus der Oeffentlichkeit zurücktrat, theils weil sich bald neben ihm, gleichsam über ihn hinweg, eine neue Richtung der Clavier-Virtuosität gebildet hatte: die von Hummel und Moscheles repräsentirte. Es ist festzuhalten, daß bei Mozart und Beethoven von spezifischem Virtuosenthum noch nicht die Rede sein kann. Beide waren vor Allem Tondichter in großem Styl, welche nebenbei auch für Clavier componirten und in ihrem Claviersatze wiederum zunächst den Componisten und dann erst den Virtuosen geltend machten. Ihre Clavierstücke waren Kunstwerke von selbständigem Gehalte, nicht auf Bravour berechnet, noch weniger auf eine bestimmte Bravour ihrer Autoren. Die Virtuosität Mozart's und Beethoven's bestand darin, diese ihre Kunstwerke vollendet vorzutragen. Immer war die Composition und nicht das Spiel die Hauptsache, stets die Idee des Tondichters, nicht die Persönlichkeit des Spielers. Wir sehen an ihnen Virtuosität, aber noch kein Virtuosenthum. Letzteres, als charakteristische und compacte Erscheinung betrachtet, kann erst von der Zeit datirt werden, wo die Kunstfertigkeit des Spielers weit stärker in den Vordergrund trat und die glänzendste Geltung für sich beanspruchte oder fand. Wir können diese Epoche, nach dem Maßstabe jener Zeit, von Hummel datiren, der auch das systematische Reisen auf seine Kunst sammt dem ganzen Apparate eines lucrativen Concertgebens allgemein machte.

Einige allgemeinere Bemerkungen über die Stellung Beethoven's und seiner Compositionen in dem öffentlichen Concertleben Wiens verweisen wir in ein eigenes Capitel am Schlusse dieser Abtheilung.

Von einheimischen Pianisten wirkten in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts neben Beethoven noch Wölfl, Eberl und die Auernhammer, deren (mehr ins vorige Jahrhundert fallende) Concertthätigkeit im I. Buch besprochen worden ist.

Gleichzeitig begannen aber einige jüngere Pianisten sich an's Licht zu arbeiten, deren Namen wir schon auf Programmen von 1800 bis 1810 begegnen. Es sind dies: Carl Czerny und Moscheles, denen eine wichtige Rolle erst in den folgenden Decennien zufällt, dann Ries, Stein und Mozart Sohn. Ferdinand Ries [1]), der im Jahre 1800 nach Wien gekommen war und da-

[1]) Ferdinand Ries ist 1784 in Bonn geboren, woher die Freundschaft seines Vaters, eines Musikdirectors, mit Beethoven stammt, der sich in Wien des talentvollen

selbst unter Beethoven's Leitung vier Jahre lang verblieb, producirte sich mehrmal mit Beifall in öffentlichen Concerten, so im Augarten (August 1804) mit Beethoven's C moll-Concert, das er im folgenden Jahr in den Würth'schen Privat-Concerten wiederholte. Seinen Ruf als Pianist und Tonsetzer hat Ries erst auf seinen Kunstreisen begründet und durch mehrjährigen Aufenthalt in Paris und London befestigt. Friedrich Stein[1]) spielte in den Jahren 1806—1809 zu verschiedenen Malen im Augarten und im Burgtheater (Clavier-Concerte von Mozart und Beethoven); seine Laufbahn schloß ein unerwartet früher Tod. Der Sohn des großen Mozart[2]) trat zuerst im Jahre 1805 vor das Publicum. Nicht ohne Rührung kann man die betreffende Concertanzeige lesen, welche lautet: „Mozart's Wittwe hat die Ehre, hiermit zu benachrichtigen, daß ihr dreizehnjähriger Sohn Wolfgang Gottlieb Mozart am 8. April 1805 im Theater an der Wien eine Musikalische Akademie halten wird. Er versuchte zu diesem Ende seine Kräfte an der Composition einer Cantate auf den 73. Geburtstag des Herrn Capellmeisters Joseph Haydn, überzeugt, daß er seine Laufbahn nicht würdiger als mit der einem so großen Meister gebührenden Huldigung er öffnen konnte". Das Concert begann mit Mozart's G moll-Sinfonie. Hierauf wurde der junge Mozart von seiner Mutter dem Publicum vorgeführt und mit lebhaftem Beifall empfangen; er spielte das C dur-Concert seines Vaters „in etwas langsamem Tempo, aber mit Nettigkeit und Präcision". Seine eigene Cantate fand man „lebhaft und versprechend". Seine weitere Laufbahn entsprach in ihren Erfolgen leider nicht diesem ermuthigenden Anfang. Nach mehrjähriger Abwesenheit kam Mozart Sohn im Jahre 1820 nach Wien zurück und gab am 2. Mai ein zum Theil aus eigenen Compositionen zusammengestelltes Concert im Landhaussaal. Die Wiener Musikzeitung bespricht das Concert Mozart's und

---

Jünglings eifrig annahm. Nach 4jährigem Aufenthalt in Wien ging R. für 2 Jahre nach Paris und machte dann längere Kunstreisen. In London concertirte er 1813 mit größtem Erfolg, heiratete daselbst und wurde einer der angesehensten Lehrer und Pianisten Londons. Im Jahre 1824 übersiedelte er mit seiner Familie nach Deutschland, wurde 1834 Musikdirector in Achen und 1837 in Frankfurt, wo er 1838 starb. Er war einer der vorzüglichsten Pianisten und solidesten, geschmackvollsten Componisten, nur allzu fruchtbar und somit ungleich in der Production.

[1]) Friedrich Stein, geb. 1784 in Augsburg, jüngerer Bruder des Claviermachers Andreas Stein und der Nanette Streicher, starb, 25jährig, in Wien 1809.

[2]) Wolfgang Amadeus Mozart, der zweite Sohn des großen Tondichters ist in Wien 1791 geboren, vier Monate vor dem Tode seines Vaters. Die knappen pecuniären Mittel seiner Mutter veranlaßten ihn, im Jahre 1808 ein Engagement als Musiklehrer bei einem Grafen Baworowski in Galizien anzunehmen. Später etablirte er sich als Musiklehrer in Lemberg, wo er durch acht Jahre blieb. Doch unterbrach er diesen Aufenthalt ob einer großen Kunstreise (1820—1822) durch Deutschland, wo sein Spiel allenthalben lebhaften Beifall fand. Er starb in Carlsbad 1844 im 53sten Jahre. Mehrere Claviercompositionen mit und ohne Begleitung sind von ihm erschienen.

beklagt bitter, daß kaum hundert Zuhörer sich eingefunden, „ihre Achtung den Manen des geliebten Todten zu bezeugen“. Sie findet es ferner unwürdig, daß Mozart's Sohn das Orchester bei seinem Concert zahlen mußte, und ruft aus: „Was soll man nun von Wiens vielen Künstlern denken?“

Später kam Mozart noch einmal nach Wien, im Jahre 1840; es war das letztemal. Seine bei redlichstem Streben doch verunglückte Künstlerlaufbahn macht einen wehmüthigen Eindruck, die Last seines großen Namens drückte den Mann nieder. Der alte Naumann war lange kein Mozart und wünschte doch mit Recht, keiner seiner Söhne möchte Componist werden. Wie schön und wahr sind die Worte Grillparzer's „am Grabe Mozart's des Sohnes“:

„Daß Keiner doch dein Wirken messe,
Der nicht der Sehnsucht Stachel kennt;
Du warst die trauernde Cypresse
An deines Vaters Monument.

Wovon so viele einzig leben,
Was Stolz und Wahn so gerne hört,
Des Vaters Name war es eben,
Was deiner Thatkraft Keim zerstört.“

Aus der Fremde erschienen um diese Zeit zwei junge Pianisten, die einen Namen nicht sowohl nach Wien mitbrachten, als ihn vielmehr dort erwerben wollten: Peter Pixis[1]), der 1806 als Jüngling mit seinem Bruder, dem Geiger Friedrich Pixis, in Wien concertirte, und Conradin Kreutzer[2]). Dieser kam 1805 von Zürich nach Wien, wo er seine Carrière vor leeren Bänken im Jahn'schen Saal begann. Er spielte ein Clavier-Concert und dann, wunderlich ge-

---

[1]) Peter Pixis, geb. 1788 in Mannheim, etablirte sich zuerst in München (1809), dann lebte er mehrere Jahre in Wien. Im Jahre 1825 fixirte er sich in Paris, wo er als Clavierlehrer sehr gesucht war, sich aber bald ausschließlich der Ausbildung seiner Ziehtochter Francilla Pixis (eigentlich Güringer) widmete. Nachdem diese namhafte Sängerin sich verheiratet hatte, zog sich P. nach Baden-Baden zurück, wo er gegenwärtig (1869) noch lebt.

[2]) Conradin Kreutzer ist 1782 bei Mösskirch in Baden geboren. Nach vierjährigem Aufenthalt in Constanz ging er nach Wien, fremd und von allen Mitteln entblößt. Ein glücklicher Zufall führte ihn mit Schuppanzigh zusammen, durch dessen Vermittlung K. Unterricht bei Albrechtsberger erhielt. Auch Jos. Haydn interessirte sich für die vielversprechenden Compositionsversuche K.'s. Seine erste Oper, „Der Taucher“, wurde 1814 im Theater an der Wien gegeben. Hierauf lebte K. in Stuttgart als Director des Conservatoriums bis 1818 und durch drei Jahre als Musikdirector in Donaueschingen. Der Succeß seiner Oper „Libussa“ in Wien veranlaßte K.'s Anstellung als Capellmeister im Hofoperntheater unter Barbaja (1822). Er verließ diesen Posten 1827, wurde später Capellmeister am Wiedner Theater, endlich (von 1835—1840) am Josefstädter Theater, für welches er 1834 das „Nachtlager in Granada“ schrieb. K. starb als Capellmeister in Riga 1849.

ung, ein Clarinett-Concert, beide von eigener Composition. Dieses Doppeltalent macht ihn zu einem Seitenstück Bocklet's, der anfangs als Geiger und Pianist auftrat und von der Kritik den Rath erhielt, sich ganz der Violine zu widmen, so wie Kreutzer die Clarinette als ausschließliches Concertinstrument empfohlen wurde (L. A. M.-Z. von 1805). Beide Künstler haben bekanntlich das Gegentheil erwählt und später blos das Clavier cultivirt. Im Jahre 1808 nennt ein tüchtiger Wiener Kritiker Kreutzer einen „ausgezeichneten Pianisten, der aber nicht nach dem Ruhm eines Componisten streben sollte" (Vaterländische Blätter I, Nr. 6). Auch hier bewährte sich das Gegentheil, man ergötzte sich aller Orten an Kreutzer's „Uhland'schen Liedern" und seinem „Nachtlager in Granada", nachdem er als Pianist längst vergessen war. Kreutzer concertirte auch einigemal auf dem Panmelodicon, einem neuen Tasteninstrument von der Erfindung seines Freundes Leppich, mit dem er (1814) eine Kunstreise durch einen Theil Deutschlands machte. Seine bedeutendste Thätigkeit in Wien entfaltete Kreutzer in den zwanziger und dreißiger Jahren als Componist und Dirigent.

Eine interessante, echt künstlerische Erscheinung in dem ersten Decennium dieses Jahrhunderts war die Pianistin Madame Bigot[1]), deren Gatte als Bibliothekar beim Grafen Rasumowsky fungirte. Die künstlerische Bedeutung der jungen, liebenswürdigen Elsässerin lag hauptsächlich in ihrem Enthusiasmus für Beethoven, dessen Werke sie mit vollendeter Technik und eindringendem Verständniß vortrug. Sie spielte Beethoven, der sich lebhaft für sie interessirte, unter Anderem seine „Sonata appassionata" zuerst aus dem Manuscript vor. Es scheint nicht, daß Madame Bigot häufig öffentlich concertirt habe, doch finden wir ihren Namen bei einigen Concerten im Jahn'schen Saal und im Augarten. Am merkwürdigsten war wohl das Morgen-Concert, das Madame Bigot im December 1808 im kleinen Redoutensaal gab. Sie spielte ein Concert und die fünf und dreißig Variationen in C moll von Beethoven! Dazu wurde noch die Coriolan-Ouverture und eine Sinfonie desselben Meisters gegeben — also ausschließlich Beethoven'sche Compositionen.

Neben und nach Madame Bigot war es abermals eine Dame, welche in Wien den Ruf der geist- und gemüthvollsten Beethovenspielerin genoß: Baronin Dorothea von Ertmann, geb. Graumann. Sie spielte nicht öffentlich, aber in

[1]) Marie Bigot, geborne Kiéné, geb. 1786 in Colmar, heiratete im Jahre 1804 Mr. Bigot, mit dem sie nach Wien zog. Ihr geist- und seelenvolles Spiel entzückte Haydn und Beethoven. Die Kriegsereignisse veranlaßten das Ehepaar B. im Jahre 1809 nach Paris zu ziehen, wo Mad. B.'s Salon der Sammelpunkt aller musikalischen Notabilitäten wurde. Die Kunst war für Mad. B. bishin nur eine Quelle des Genusses gewesen; im Jahre 1812, wo ihr Gatte in Rußland gefangen und seiner Aemter entsetzt wurde, begann sie Unterricht zu geben. Die Ueberanstrengung ihrer Kräfte dabei zog ihr ein Brustleiden zu und beschleunigte ihren Tod, der im Jahre 1820 eintrat.

den beiden ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts, wo sie unter Anleitung Beethoven's dessen Schöpfungen mit Vorliebe studirte, bildete ihr Salon einen gesuchten Mittelpunkt aller Musikfreunde in Wien. Felix Mendelssohn, der sie noch im Jahre 1831 in Mailand hörte, erzählt von ihr in seinen Reisebriefen. Noch einige andere Wiener Dilettantinen galten zu Beethoven's Zeit für sehr tüchtige Pianistinen, namentlich die Baronin Pereira-Arnstein, Frl. v. Kurzböck, Frl. Haan, Frl. v. Spielmann, Frl. Kozeluch (später verehelichte Frau v. Cibbini) u. A. — Unter den Dilettanten vom starken Geschlecht zeichnete sich, namentlich im Vortrag Beethoven'scher Compositionen, Herr Stainer von Felsburg aus.

Als flüchtige Erscheinung finden wir den jungen Pianisten John Field[1]) im Jahre 1802 in Wien, in Begleitung seines berühmten Meisters Clementi. Letzterer wollte den jungen Field, dessen Spiel namentlich in Privatkreisen Bewunderung erregte, zur Ausbildung bei Albrechtsberger lassen, nahm ihn aber schließlich auf dessen flehentliches Bitten mit nach Petersburg. Nach dreißig Jahren kam Field noch einmal als einer der berühmtesten Meister seines Instruments nach Wien.

Die einflußreichsten und gefeiertesten Claviervirtuosen, welche in der Periode 1800 bis 1830 dem Clavierspiel ihren Stempel aufdrückten, waren Hummel und Moscheles. Bis gegen das Jahr 1820 konnten beide in Wien als ansässige, einheimische Künstler betrachtet werden; sie bildeten hier im Verein mit Carl Czerny ein Kleeblatt für das Clavier, ungefähr wie die Zeitgenossen Clement, Mayseder und Böhm für die Violine. Joh. N. Hummel[2]) hatte

[1]) John Field, geb. 1782 in Dublin, wurde in London (wo sein Vater Orchestermitglied war) Lieblingsschüler Clementi's, der ihn nach Frankreich und Deutschland, endlich auch nach Rußland mitnahm. Als Clementi im Frühling 1804 nach England zurückkehrte, blieb F. in Petersburg und etablirte sich daselbst. Obwohl er in Rußland leicht hätte Reichthümer erwerben können (ein einziges Concert in Moskau trug ihm 24,000 Francs), so kehrte er doch durch eigene Schuld ziemlich mittellos im Jahre 1831 nach England zurück. Nachdem er im Jahre 1833 noch in Italien, dann in Wien concertirt hatte, kehrte F. schon sehr angegriffen nach Moskau zurück, wo er 1837 starb.

[2]) Johann Nep. Hummel, geb. 1778 in Preßburg, übersiedelte, kaum sieben Jahre alt, mit seinem Vater, der Orchesterdirector im Schikaneder'schen Theater wurde, nach Wien. Hier erregte das frühe Talent des Knaben die Aufmerksamkeit der vorzüglichsten Musiker, selbst Mozart's, in solchem Grade, daß letzterer ihn in sein Haus aufnahm und unterrichtete. Der Vater beschloß, aus dem seltenen Talent des Knabens Nutzen zu ziehen und ging mit ihm auf Reisen. Nach sechsjähriger Abwesenheit kehrte H. nach Wien zurück, fünfzehnjährig und doch schon einer der correctesten und brillantesten Pianisten deutscher Schule. Er studirte die Composition bei Albrechtsberger und Salieri und trat 1803 in den Dienst des Fürsten Esterhazy, welchen er erst im Jahre 1811 verließ. Von da an bis 1816 hatte er keine Stellung als die eines Clavierlehrers in Wien. Während dieser Zeit compo-

schon in den letzten fünfzehn Jahren des 18. Jahrhunderts als Wunderkind in Wien Aufsehen gemacht [1]). Die bekanntesten Compositionen Hummels aus seiner ersten Epoche (vor der Berufung nach Stuttgart und Weimar, wo sein Talent sich vertiefte) sind in Wien geschrieben, z. B. „La bella Capricciosa", das D moll-Sextett, welches Hummel zum erstenmal bei Prof. Zizius (gegen Entrée) spielte u. A. C. M. Weber schreibt über Hummel's Spiel in jener Periode (April 1814) aus Prag an Rochlitz: „Hummel's Spiel ist außerordentlich sicher, nett und geperlt, ganz das, was Clement als Violinspieler ist. Das eigentliche tiefere Studium der Natur des Instrumentes ist ihm aber ganz fremd geblieben". Hummel's Spiel sei die „mechanische Vollendung in der flacheren Spielart" und Hummel „der ganze Repräsentant der Wiener Spielart". Ein Spiel, so gerundet, weich und perlend wie das Hummel's mußte, überdies getragen von so dankbaren und solid-gefälligen Compositionen, bald Schule machen. Nach den oberflächlicheren Salonstücken aus Hummel's erster Zeit wurden die gereifteren Früchte seiner zweiten Periode, das Septett, das A moll- und H moll-Concert, Glanzstücke jedes tüchtigen und geschmackvollen Virtuosen. Namentlich in Wien war Hummel Mode vor allen andern Virtuosen und Componisten seines Instruments. Er verstand es, diese Beliebtheit zu nützen. Da der Violinist Mayseder und der Guitarrespieler Giuliani damals in ähnlicher Weise die Wiener enthusiasmirten, so verband sich Hummel mit diesen beiden im Frühling 1815 zu einem Cyclus von sechs Subscriptions-Concerten, welche in „einem geschmackvollen Privatlocale am Haarmarkt" gegeben wurden. Der Subscriptionspreis betrug für den Cyclus (es mußte für alle sechs Productionen gezeichnet werden) einen Dukaten, weshalb diese Concerte unter dem Namen Dukaten-Concerte bekannt waren. Jeder der drei Concertgeber trug ein oder zwei Solostücke vor, in der Schlußnummer vereinigte sich die Virtuosität von allen Dreien. Dieser Schluß- und Haupttrumpf war „La Sentinelle", eine französische Romanze, von Hummel so arrangirt, daß jedem der drei Soloinstrumente seine brillante Varia-

---

nirte H. verschiedene Balletmusiken und Singspiele für die Wiener Theater. Es folgten H.'s Anstellung als Hofcapellmeister in Stuttgart (1816), vier Jahre später in Weimar und seine großen Kunstreisen im Jahre 1822 und 1823. Im Jahre 1827 eilte H. von Weimar nach Wien auf die Nachricht von dem bevorstehenden Hinscheiden Beethoven's, mit dem er, viele Jahre vorher durch Rivalitäten entzweit, sich versöhnen wollte und aufs Herzlichste versöhnte. Zwei Jahre später unternahm H. eine neue Kunstreise nach Paris und London, wo er jedoch bei weitem nicht mehr die glänzenden Erfolge fand, die er drei Decennien früher dort gefeiert. Er verbrachte dann einige Jahre in Weimar, wo er 1837 im 59sten Jahre starb.

[1]) Schönfeld's Jahrbuch der Tonkunst für 1796 signalisirt den 15jährigen Hummel schon folgendermaßen: „Ein gebornes Genie; schon in diesem Augenblick ein solcher Künstler, der seines Gleichen suchen kann. Man ist vielfach der Meinung, daß er die nächsten Ansprüche auf Mozartisches Talent machen kann".

tion darin zu Theil wurde. Dieser „Sentinelle" folgte in späteren Cyclen das Seitenstück „Der Troubadour", gleichfalls eine französische Romanze in gleicher Weise herausgeputzt. Später wurde die Anziehungskraft dieser Modenummern noch dadurch erhöht, daß irgend ein Sänger oder eine Sängerin von Beliebtheit (Hr. Barth, Frl. Wranitzky) die Romanze sangen, und zu den variirenden Instrumenten noch Merk's Violoncell trat. Ja in einem Wohlthätigkeits-Concert im Augarten (1817) wurden auf die Melodie der „Sentinelle" sogar „Dankgefühle der Armen" gesungen und der Refrain nach jeder Variation vom ganzen Chor intonirt. Diese eleganten, musikalisch wenig werthvollen Ducaten-Concerte wurden im J. 1818 in ganz gleicher Weise von Moscheles fortgesetzt. Gediegeneren Inhalts waren die Concerte, welche Hummel für seine Person allein veranstaltete. Er begann fast immer mit einem Concert eigener Composition (mit ganzem Orchester) und schloß mit einer freien Phantasie. In dieser Kunst war er Meister und wohl der Erste der öffentlich über aufgegebene Themen phantasirte. Später rivalisirten mit ihm in der freien Phantasie Moscheles und Bocklet [1]. „Auf freundschaftliches Ersuchen des verewigten Beethoven" spielte Hummel auch in dem Benefice-Concert des Anton Schindler, früherem Orchester-Director des Josefstädter Theaters und später Biographen Beethovens. Das Concert fand am 7. April 1827 im Josefstädter Theater statt.

Hummel liebte Concerte vor einem aristokratischen Publicum und zu hohen, am liebsten voraus subscribirten Preisen. So spielte er in den zwanziger Jahren wiederholt im fürstlich Schwarzenberg'schen Palais, dann in einem Privathause (Minoritenplatz Nr. 30), das Billet zu 10 fl. W. W. Die Subscriptionsbogen waren stets bald gefüllt. Nur bei seiner letzten Anwesenheit in Wien (1833) sah er seinen Stern erbleichen, — er spielte im Musikvereinssaal vor halbleeren Bänken. Eine neue sinnbestrickende Phase des Clavierspiels begann ihre Herrschaft. Das Publicum hatte von dem Zaubertranke der Jünglinge Lißt, Thalberg und Chopin gekostet.

Der bedeutendste und berühmteste Claviervirtuose neben Hummel und mit diesen gemeinsam das Jahrzehend 1815 bis 1825 beherrschend war Ignaz Moscheles [2]. Schon im J. 1809 spielte der junge Moscheles in Wien in

---

[1] „Offen gestanden," schrieb Carl v. Holtei einmal an den Verfasser dieses Buches, „sind mir alle Claviervirtuosen immer so ziemlich einer wie der andere vorgekommen, — mit Ausnahme Hummels, wenn er phantasirte und ganz besoffen war."

[2] Ignaz Moscheles, geb. 1794 in Prag, kam schon als 8jähriger Knabe unter die Leitung des tüchtigen Dionys Weber, ließ sich, kaum 12 Jahre alt, mit großem Erfolg in Prag und Wien hören, und fixirte sich endlich in letzterer Stadt. Im J. 1816 unternahm er seine erste Kunstreise nach Deutschland, im J. 1820 seine zweite größere nach Paris und London, wo er sich im J. 1821 niederließ. Erst im

einem Concert der Harfenvirtuosin Longhi, mit großem Beifalle. Albrechtsberger und Salieri [1]) gaben ihm die letzten musikalischen Weihen und mit 22 Jahren war Moscheles einer der beliebtesten Clavierlehrer und Virtuosen. „Das Publicum," erzählt Moscheles, „eilte damals mit offenen Armen und empfänglichem Sinn den Virtuosen entgegen, denn die Bravourstücke von damals waren neue Erfindungen." Wir finden Moscheles, so lange er zu den einheimischen Künstlern Wiens gehörte, also etwa bis zum J. 1820 unermüdlich thätig: in eigenen Concerten, in Wohlthätigkeits-Akademien, in den Augarten-Productionen. Er gab im J. 1817 einige Concerte gemeinschaftlich mit dem gefeierten Guitarrespieler Mauro Giuliani. Im J. 1818 vereinigte sich Mayseder mit den Beiden zu einer Reihe von „Musikalischen Unterhaltungen im landständischen Saale" (an vier Donnerstagen hinter einander). Diese Concerte, von einem tüchtigen Orchester und guten Sängern unterstützt, boten recht anziehende Programme (in welchen allerdings Mayseder'sche „Variationen" und „Potpourris" eine große Rolle spielten) und durften sich nach dem Vorgang der früher erwähnten Hummel'schen „Ducaten-Concerte" eines ähnlichen Erfolges rühmen. Auch hier war „der Abschied des Troubadours" und „La Sentinelle" als variirtes Viergespann die unausweichliche Schlußnummer.

Anfangs huldigte Moscheles auch den landläufigen seichten Virtuosenstücken und mußte die „Oberflächlichkeit" einiger seiner öffentlich vorgetragenen Compositionen tadeln hören. „Wir sind seit einiger Zeit" (sagt die Wiener Musikzeitung von 1813 bei diesem Anlasse) „so reichlich mit sogenannten Potpourris beschenkt, daß wir ihnen im Concertsaal kaum mehr einiges Interesse abgewinnen können." Im J. 1815 im Kärntnerthor-Theater spielte M. zum ersten Mal seine berühmten „Variationen über den Alexandermarsch", das Glanzstück seiner Virtuosität. — Es ist bekannt, welch' kräftigeren, höheren Flug Moscheles später in seinen Clavier-Concerten wagte. Diese zweite reifere Periode seines Schaffens darf man etwa vom Jahre 1823 datiren, sie enthält das

---

J. 1846 vertauschte er (hauptsächlich auf F. Mendelsohn's Wunsch) seine glänzende Stellung in London mit einer Professur am Conservatorium zu Leipzig, wo er zahlreiche treffliche Schüler gebildet hat. M. lebt gegenwärtig noch (1869) in voller Geistesfrische und Thätigkeit in Leipzig.

[1]) Moscheles, Anfangs Schüler von Albrechtsberger, besuchte eines Tages Salieri. Er fand auf dessen Tisch einen Zettel in Lapidarschrift mit den Worten: „Der Schüler Beethoven war da." Dadurch fühlte sich M. sofort angeregt, auch bei Salieri zu studiren. Dieser machte den jungen Moscheles zu seinem Adjuncten beim Kärntnerthor-Theater auf 3 Jahre, wodurch Moscheles von der Militär-Conscription frei wurde. Ich entnehme diese und einige andere Notizen einer unvollendeten handschriftlichen Autobiographie Moscheles', im Besitze des Schriftstellers Dr. Livius Fürst in Leipzig.

E dur- und G moll - Concert, das „Concert pathétique“ und „Concert fantastique“, endlich seine trefflichen zwei Hefte „Studien“ [1]).

Seine größten Erfolge feierte Moscheles allerdings erst, nachdem England und Frankreich ihm das Siegel europäischer Berühmtheit aufgedrückt, im J. 1823, wo er von seiner großen Kunstreise zurückgekehrt in Wien wieder concertirte. Er that dies in den Jahren 1823 und 1824 nach der damals beliebten Gepflogenheit, im Kärntnerthor-Theater in den Zwischenacten oder vor dem Ballet. Ein Concert eigener Composition, der „Alexandermarsch“ und zum Schluß eine freie Phantasie, bildeten die Hauptbestandtheile dieser Concerte. Die Rivalität mit Hummel, die sich in Moscheles' ganzer Carrière begreiflicherweise geltend macht, spricht auch aus diesem von Moscheles erfolgreich gepflegten freien Phantasiren. Hummel und Moscheles, welche C. M. Weber im J. 1813 als „Sterne von braver aber gewöhnlicher Größe“ etwas streng classificirte, waren in den zwanziger Jahren auf dem Höhenpunkt ihrer Virtuosität und ihrer musikalischen Schöpfungskraft angelangt. Sie nahmen in der Periode 1815 bis 1825 in Wien jedenfalls den ersten Rang ein, als die virtuosesten Clavier-Componisten und die solidesten Virtuosen seit Mozart und Beethoven. Sie bilden den Anfang einer neuen Epoche des virtuoseren Clavierspiels und zugleich, gegen ihre Nachfolger gehalten, den Abschluß einer formelleren, soliden Schule der Claviertechnik. Wenn schon Hummel († 1837) den höchsten Glanz seiner Erfolge überlebte, so mußte Moscheles, der hoch an Jahren und an Ehren noch derzeit in Leipzig wirkt, dies Schicksal noch weit merklicher treffen. Nennt doch schon die Wiener Musikzeitung vom J. 1827 die „Moscheles-Mayseder-Giuliani-Epoche“ eine verschwundene.

Das Pianoforte war in dem Decennium 1810 bis 1820 durch verhältnißmäßig wenige fremde Virtuosen vertreten. Erwägt man, daß in dieser Periode an 20 Geiger und noch mehr Bläser in Wien concertirten, so muß die Zahl der namhaften Pianisten sehr gering erscheinen.

Hummel und Moscheles, beide geborene Oesterreicher, waren damals in Wien ansässig; als einziger fremder Claviervirtuose von Bedeutung bleibt uns Carl Maria Weber [2]). Weber war schon als Jüngling, zu Anfang des

---

[1]) Die „Studien“ von Moscheles, op. 24, erschienen im J. 1827. Marx preist sie in der Berliner Musikzeitung (1827, p. 250) als Charakterstücke von einer „geistigeren Richtung“ und auf einer „neuen Bahn“. Jedenfalls sind sie ein erster namhafter Vorläufer des modernen Etüdenwesens.

[2]) Carl Maria v. Weber, geb. 18. December 1786 in Eutin (Holstein) folgte im J. 1809 der Einladung seines ersten Lehrers, des Abbé Vogler, nach Darmstadt, wo er gemeinsam mit seinen Freunden Meyerbeer, Gänsbacher und Gottfried Weber an seiner letzten Ausbildung arbeitete. Im J. 1812 erhielt er einen Ruf nach Prag, im J. 1818 übersiedelte er nach Dresden als Capellmeister, eigentlich als Schöpfer der dortigen deutschen Oper. Weber's „Freischütz“ erschien zuerst in Berlin

Jahres 1803, nach Wien gekommen, wo er durch 2 Jahre bei Abbé Vogler, dessen Liebling er wurde, studirte, ohne selbst noch irgendwie in die Oeffentlichkeit zu treten. Im Frühling 1813 erschien Weber abermals in Wien, hauptsächlich um hier Kräfte für die von ihm geleitete Oper in Prag zu engagiren. Bei diesem Anlasse gab er ein (einziges) Concert am 25. April im kleinen Redoutensaal, unter Mitwirkung zweier ihm sehr befreundeter Künstler aus München: des Clarinettisten Bärmann und der Sängerin Harlas. Weber dirigirte seine Ouverture zum „Beherrscher der Geister" und spielte sein Clavier-Concert in Es dur. Die Kritik erkannte die Originalität der Compositionen, ein durchgreifender Erfolg jedoch blieb dem Tondichter, der noch nicht den „Freischütz" geschrieben und dessen Claviertechnik keineswegs mit dem höchsten Maßstab gemessen werden konnte, versagt. „Es fehle" (schreibt der Correspondent der Leipz. Allg. Musikztg.) „Weber's Spiel an Reinheit, Rundung und Deutlichkeit der Passagen. Freilich sei es sehr schwer in Wien als Clavierspieler Aufsehen zu erregen" [1]).

Ein anderer Componist, durch Freundschaft und künstlerische Ziele mit Weber eng verbunden und wie dieser bestimmt, seine Triumphe nicht am Clavier, sondern auf der Bühne zu feiern, befand sich gleichzeitig in Wien: Jacob Meyerbeer [2]). Der 19jährige Tonkünstler war 1813 nach Wien gekommen, theils um seine Erstlingsoper „Ali Melek oder die beiden Kalifen" zur Aufführung zu bringen (sie wurde am 20. October 1814 im Theater an der Wien ein einziges Mal und ohne Erfolg gegeben), theils um Hummel's Clavierspiel zu studiren. Damals schon im Ruf eines außerordentlichen Pianisten, entzückte Meyerbeer die Hörer in befreundeten Privatkreisen, trat jedoch nicht öffentlich auf, was zur Berichtigung verbreiteter Irrthümer hervorzuheben ist [3]).

---

im J. 1821, „Euryanthe" in Wien 1823, „Oberon" in London 1826. Der Meister überlebte den Erfolg des „Oberon" nur um wenige Wochen, er starb in London am 5. Juni 1826.

[1]) Caroline Pichler erzählt von C. M. Weber's Clavierspiel: „Er spielte mit vieler Fertigkeit und natürlicher Weise, auch mit Geschmack und gehörigem Ausdrucke, doch war kein Vergleich zu ziehen zwischen diesem Spiel und dem eines Lißt oder Thalberg. Es war eben wie einst bei Mozart und Beethoven, welche ich oft gehört, der tief empfundene und mit Fertigkeit ausgeführte Vortrag eines ausgezeichneten Tonstücks von eigener Composition. Aber es war keine Production, kein in Erstaunen setzendes Spiel fingerfertiger Geschicklichkeit und einer ans Zauberhafte grenzenden Behandlung des Fortepianos". (Denkwürdigkeiten III. p. 163.)

[2]) Jacob Meyerbeer (eigentlich Beer), geb. den 5. September 1791 in Berlin, † den 2. Mai 1864 in Paris. Vor das Wiener Publicum trat der berühmte Componist im J. 1846, wo er im Theater an der Wien seine „Vielka" (Feldlager in Schlesien), im J. 1850, wo er den „Profeten" und zuletzt im J. 1856, wo er den „Nordstern", beide im Hofoperntheater, dirigirte.

[3]) Ein Aufsatz von Maurice Cristal in der „Gazette musicale" von 1864 gibt einige interessante Notizen über Meyerbeer als Clavierspieler. Meyerbeer

Im J. 1822 kam Carl Maria Weber unter ganz andern Auspicien als 9 Jahre zuvor abermals nach Wien. Der Ruhm des „Freischützen" ging nun siegreich vor ihm her. In einem Concert im kleinen Redoutensaal (19. März 1822) dirigirte Weber seine Jubel-Ouverture, spielte sein „Concertstück," das bald zu den geschätztesten Juwelen des modernen Clavier-Repertoires gehören sollte, und schloß mit der damals fast unumgänglichen Production im „freien Phantasiren". Die Wiener Musikzeitung rühmt den geist- und gefühlvollen Vortrag, bemängelt aber die Bravour, namentlich der linken Hand. Das Concertstück konnte „außer dem Marsch nicht recht durchschlagen, man fand das Colorit zu düster". Das Rondo in Es und die freie Phantasie wollte den Wienern „am wenigsten munden". (Weber's Biogr. von Max v. Weber II. 427.) Man empfing und applaudirte den Concertgeber auf das Schmeichelhafteste als Componisten des „Freischütz", meinte aber, er hätte gerade in Wien nicht nach der Palme des Virtuosen streben sollen, wo es so viel Hexenmeister auf dem Piano gebe [1]). Das Concert war ziemlich leer.

Weit enthusiastischer wurde Weber in dem Concert des Violinspielers Jos. Böhm gefeiert, wo er die „Jubel-Ouverture" und Chöre aus „Leier und Schwert" dirigirte, aber nicht selbst Clavier spielte. Weber's Anwesenheit wirkte übrigens günstig nach, indem sie den Impuls zur Aufführung mancher seiner Compositionen in andern Concerten gab. Wir begegnen wiederholt der „Jubel-Ouverture", dem Clarinett-Concert, den Männerchören aus „Leier und Schwert". Das prachtvolle „Concertstück" in F moll zu voller dauernder Geltung zu bringen, ist jedoch erst Franz Lißt gelungen.

Friedrich Kalkbrenner [2]) hatte schon als junger Mann, im J. 1804, Wien besucht, wo er Clementi hörte und sich dessen Spielweise zum Vorbild

---

hatte von seinen Clavierstudien eine große Beherrschung der Technik behalten, welche ihn beim Improvisiren unterstützte. In Chopin's Hause, wo seine Besuche stets hoch willkommen waren, führten die Discussionen über Fingersatz, Rhythmus, Vortrag fast immer zu einer improvisirten Etude. Seine flüchtigen Einfälle wußte er so sicher und bestimmt zu gestalten, daß er mehr langüberdachte und ausgearbeitete Compositionen als augenblickliche Improvisationen vorzutragen schien. Ohrenzeugen (G. Sand) berichten, daß er die Gewohnheit gehabt habe, sich ein Thema, dessen einzelne Motive den Gegenstand der Phantasie bildeten, für den Schluß zu fixiren, so hörte man es keimen, wachsen und sich entwickeln, bis es endlich das Ganze krönte und abschloß.

Meyerbeer war zuerst als 13jähriger Knabe in einem Concert Spohr's in Berlin als Clavierspieler öffentlich aufgetreten. Dadurch ward dies Concert (wie Spohr selbst erzählt) eines der besuchtesten.

1) Schickh's „Wiener Zeitschrift" referirt sehr respectvoll über Weber's Concert, erwähnt aber seines Clavierspiels mit keinem Wort. (p. 295 von 1822.)

2) Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, geb. 1784 in Cassel, erhielt seine musikalische Ausbildung im Pariser Conservatorium. Nach einer Reise in Deutschland

nahm. Zwanzig Jahre später kam Kalkbrenner, dessen Compositionen bereits in Wien zu den Lieblingsstücken der Pianisten gehörten, abermals, und gab am 25. Jänner 1824 ein Concert im kleinen Redoutensaal, gemeinschaftlich mit seinem Londoner Freunde, dem Harfenspieler Dizi. Kalkbrenner spielte mit außerordentlichem Beifall, aber nur dies einzige Mal; Privatverhältnisse zwangen ihn unverweilt nach London zu eilen. Er gab den 1. Satz seines D moll-Concerts, Variationen über schottische Themen, zum Schluß eine freie Phantasie. Man fand seinen Hauptvorzug in der „unübertrefflichen Grandiosität", sodann in der Bravour seiner Doppeltriller und Doppelgriffe. Kein Zweifel jedoch, daß der naheliegende Vergleich zwischen Kalkbrenner und Moscheles hier (wie in Berlin) zu Gunsten des Letzteren ausfiel. Moscheles hatte mit Glück in seinen Compositionen einen tieferen musikalischen Gehalt angestrebt, während Kalkbrenner zeitlebens an den oberflächlichen Reizen der Virtuosität festhielt. Auch Moscheles' freie Phantasien standen entschieden über jene Kalkbrenner's, welche (nach der Berliner Musikztg. 1824 diesen Namen gar nicht verdienten und ein bloßes Variiren einiger Opernthemen ohne geistige Verbindung waren.

In dem Decennium 1820 bis 1830 wie in dem vorhergehenden sind die concertirenden einheimischen Pianisten den fremden an Zahl weit überlegen. Am wichtigsten nach Hummel und Moscheles erscheint Carl Czerny[1]), der ziemlich früh zu concertiren begann und sich beim Studium verschiedener Beethoven'schen Compositionen der persönlichen Unterweisung des Meisters erfreute. Schon im J. 1806 spielte er im Augarten Beethoven's C dur-Concert, und im J. 1812 zuerst Beethoven's Es dur-Concert öffentlich. Czerny gab in den Jahren 1818, 1819 und 1820 in seiner Wohnung allsonntäglich von 11 bis 1 Uhr Productionen, welche ausschließlich Beethoven'scher Claviermusik gewidmet waren, und zu welchen jeder Musikfreund Zutritt hatte. Schindler rühmt ihm nach, Czerny sei „der einzige unter den Wiener Virtuosen gewesen, der sich bemüht hatte, Beethoven in seiner guten Zeit oft zu hören". (Biogr. II. 235.) Später habe Czerny allerdings Beethoven's Compositionen durch moderne Virtuosenzuthaten entstellt. Czerny war ein überaus fleißiger, correcter und tüchtig geschulter Musiker, aber als Tondichter wie als Virtuose ohne jegliche Genialität. Schon während der Epoche seines öffentlichen Concertirens ertheilte

kehrte K. nach Paris zurück (1806), wo er vorzüglich der Ausbildung von Schülern sich widmete. Nach zehnjährigem Aufenthalt in London gründete er schließlich mit Pleyel eine Clavierfabrik in Paris und starb daselbst im Jahre 1849.

[1]) Carl Czerny, geb. 1791 in Wien, hatte keinen andern Meister als seinen Vater, der, ein geborner Böhme, als bescheidener Clavierlehrer in Wien lebte. Schon mit 14 Jahren begann unser Cz. Clavierstunden zu geben, und er hat diese Laufbahn nie wieder verlassen. Er starb in Wien (1857) im 66. Lebensjahr, nachdem er über 1000 Werke geschrieben.

er mit Vorliebe Unterricht. Sowohl er selbst als das Publicum erkannten bald in dieser instructiven Thätigkeit Czerny's starke Seite. Es ist bekannt, wie viel Nützliches er durch seine zahllosen Uebungsstücke gestiftet, und welche Autorität er als Clavierlehrer besaß. Er konnte sich rühmen, der Lehrer von Lißt, Döhler, Mad. Belleville, Th. Kullak und vielen andern namhaften Virtuosen gewesen zu sein.

Pianisten, welche bald nach Czerny auftauchten, in den zwanziger Jahren häufig concertirten und namentlich als Lehrer eine geachtete Stellung in Wien behaupteten, waren Anton Halm [1]), Joh. Horzalka [2]), Hieronymus Payer [3]), M. F. Leidesdorf [4]), Josef Czerny [5]), Hugo Worzischek [6]) und vor Allem Bocklet [7]).

---

[1]) Anton Halm, geb. 1789 in Steiermark, war vom J. 1812 an in Wien ansässig, ein gesuchter Clavierlehrer und Componist vieler (jetzt vergessener) Instrumental-Compositionen. Mit Beethoven befreundet, trug er mit Vorliebe Compositionen dieses Meisters vor. Halm lebt noch (1869) in Wien.

[2]) Johann Horzalka, geb. 1798 in Mähren, kam zu Anfang dieses Jahrhunderts nach Wien, wo der Unterricht Em. Försters und die Freundschaft Moscheles' ihn förderten. Im J. 1832 als Accompagnateur beim Theater an der Wien angestellt, schrieb er nebst zahlreichen Clavier-Compositionen eine Reihe von Zwischenactmusiken und Ouverturen. H. starb 1860 in Wien.

[3]) Hieronymus Payer, Sohn eines Schullehrers, geb. in Meidling bei Wien im J. 1787, begann seine musikalische Laufbahn als Clavierstimmer und arbeitete als Autodidact mit unermüdlichem Fleiß an seiner Ausbildung. Im J. 1806 wurde er Musikdirector im Theater an der Wien, für das er mehrere Singspiele schrieb. Im J. 1812 (dann 1816) gab er ein Concert als Orgelspieler. Er begab sich 1825 nach Paris, wo er mehrere Jahre als Musiklehrer lebte, um im J. 1832 nach Wien, als Orchesterdirigent des Josephstädter-Theaters, zurückzukehren. Nach wenigen Monaten entzweite er sich mit der Direction, zog sich ins Privatleben zurück und starb 1845.

[4]) M. F. Leidesdorf, fruchtbarer Componist, Clavierlehrer und Inhaber einer Musikhandlung in Wien, übersiedelte gegen Ausgang der zwanziger Jahre nach Florenz, wo er im J. 1839 starb.

[5]) Josef Czerny (kein Verwandter von Carl Czerny) ist 1785 in Böhmen geboren, mittelmäßig als Pianist und Compositeur, soll erst durch die Berühmtheit Carl Czerny's, die auch seinem Namen ein wenig zu Statten kam, zur musikalischen Laufbahn veranlaßt worden sein. Als Lehrer konnte er sich rühmen, die Pianistin Leopoldine Blahetka ausgebildet zu haben. Er starb 1842 in Wien.

[6]) Hugo Worzischek, geb. 1791 in Böhmen, wurde Schüler Tomaschek's in Prag und ging hierauf nach Wien, wo er im J. 1823 Hoforganist wurde. Er starb in Wien (1825), im 34. Jahr. Sein Talent als Pianist und Orgelspieler war sehr bedeutend, auch seine Clavier-Compositionen erheben sich vielfach über das Gewöhnliche.

[7]) Carl Maria v. Bocklet, geb. in Prag 1801, Schüler von Fr. Pixis und Dionys Weber, kam im J. 1821 nach Wien, wo er zunächst Violinspieler im Theater an der Wien wurde. Er vertauschte bald die Geige definitiv mit dem Clavier, auf

Am 8. April 1817 trat der fünfzehnjährige Carl Maria v. Bocklet zum erstenmal (im kleinen Redoutensaal) auf und zwar — als Violinspieler. Ein seltenes Doppeltalent befähigte Bocklet später als Clavier- und Violinvirtuose aufzutreten. Sein Debüt in der musikalischen Welt machte er nur in letzterer Eigenschaft; mehrere Jahre hindurch vereinigte er beide Kunstfertigkeiten in ein und demselben Concert, bis er endlich seine ganze Kraft ausschließlich dem Clavierspiel zuwandte. Er glänzte bekanntlich durch seinen Vortrag Beethoven'scher Werke und durch freies Phantasiren über gegebene Motive und hat bis in die vierziger Jahre eine einflußreiche und sehr geachtete Stellung im Wiener Musikleben eingenommen.

Zu der erstaunlichen Zahl einheimischer Pianisten, die wir in den Jahren 1815—1830 concertiren sahen, lieferten Frauenzimmer und Kinder das größte Contingent. Wir nennen den 14jährigen Franz Schoberlechner [1]) (1812), der schon mit einer Sinfonie und einem Concert eigener Composition debutirte; in den Jahren 1815 bis 1818: den 9jährigen Julius Szalay, Schüler Hummel's; die kleine Eleonore Förster, Tochter des Violinspielers und Quartettcompositeurs; die 7jährige Leopoldine Blahetka [2]); die junge Antonia Pechwell [3]); die 11jährige Therese Laßnigg; in den Zwanziger Jahren: den 11jährigen Ferdinand Stegmayer [4]), die 10jährige Josefine Seipelt, die

---

dem er als Virtuose und Lehrer Vorzügliches leistete. Nach längerer Zurückgezogenheit trat er noch im Jahre 1866 in einem „Abschieds-Concert auf, in welchem er seinen Sohn Heinrich v. B. als Pianisten dem Publicum vorführte. Bocklet lebt noch in Wien.

[1]) Franz Schoberlechner, geb. in Wien 1797, debutirte schon als 10jähriger Knabe öffentlich mit einem Concert von Hummel, der durch zwei Jahre sein Lehrer war. Nach einer Kunstreise (1814) und einem längerem Aufenthalt in Florenz und Lucca kehrte er 1820 nach Wien zurück und widmete sich daselbst dem Clavierunterricht. Im Jahre 1823 reiste er nach Rußland, wo er die Tochter des Sängers dall' Occa heiratete. Von 1831 bis Anfangs der vierziger Jahre lebte er in Florenz; auf einer Reise nach Deutschland starb er in Berlin, 1843.

[2]) Leopoldine Blahetka, geb. 1811 in Guntramsdorf bei Wien, wurde von Josef Czerny im Clavierspiel, von Hieronymus Payer im Physharmonikaspiel, von Sechter in der Composition unterrichtet. Die Erfolge, die sie als 8jährige Clavierspielerin in Wien geerntet, begleiteten sie später in sehr erhöhtem Maß auf ihren Kunstreisen. Sie fixirte sich zu Ende der dreißiger Jahre in Boulogne, wo sie noch gegenwärtig, mit der Ausbildung von Schülern beschäftigt, lebt. Es sind ungefähr 70 Compositionen von ihr im Stich erschienen.

[3]) Antonie Pechwell, geboren in Dresden 1799, eine Schülerin Klengel's, excellirte schon mit 11 Jahren in öffentlichen Concerten. Im Jahre 1833 heiratete sie den an der Dresdener Oper engagirten Tenoristen Pesadori. Sie starb im Jahre 1834 in Dresden.

[4]) Ferdinand Stegmayer ist — den Wiener Lesern insbesondere — durch seine spätere musikalische Thätigkeit bekannt. In Wien 1804 geboren, genoß St. den Unterricht Albrechtsberger's und Seyfrieds. Tüchtiger Pianist und Geiger, wurde er

11jährige Fanny Sallomon, die 10jährige Antonia Oster, die kleine Nina Rehaczek, den 13jährigen Friedr. Wörlitzer, den 12jährigen Joh. Promberger, ꝛc. Musikalische Skandale, wie das Concert des vierjährigen Pianisten Braun, vorgeführt von seinem Vater, dem Rittmeister v. Braun (1815), übergehen wir ganz; sie erinnern an die Versicherung eines Correspondenten der Leipz. A. M.-Z., daß in Wien um das Jahr 1792 über die Hälfte der concertirenden Künstler unter vierzehn Jahre alt gewesen sei. Diese Angabe ist sicherlich übertrieben — Thatsache bleibt aber, daß Wien in früherer Zeit ein sehr bedeutender Stapelplatz von Wunderkindern war, worunter keineswegs lauter Mozarte, Hummel und Clements!

Von diesen Wunderkindern retteten manche ihr Talent in die späteren Jahre hinüber und erfreuten das Publicum auch nach erreichter Mündigkeit. Dazu gehörte vor Allen Lopoldine Blahetka, die anmuthige Pianistin, deren alljährliches Concert (meist von den Sängern der ital. Oper unterstützt) jederzeit sein anerkennendes Publicum fand. Es ist ihr und den meisten dieser jungen Damen eine sorgfältigere Wahl der Musikstücke nachzurühmen; L. Blahetka spielte namentlich Beethoven'sche Compositionen oft und mit Glück. Neben ihr war Frl. v. Belleville[1]) die beliebteste junge Pianistin der zwanziger Jahre. Fr. Schoberlechner, der als Wunderknabe Wien verlassen hatte, kehrte 1822 als Capellmeister der Herzogin von Lucca zurück, um sich in zahlreichen Concerten (mit mäßigem Erfolg) als Pianist und Compositeur zu produciren. Mit eigenen Compositionen traten die Pianisten Würfel[2]), Carl Stein und Conradin Kreutzer (damals Capellmeister am Kärntnerthortheater) um die Mitte der zwanziger Jahre auf, ohne einen mehr als anständigen Erfolg zu erzielen.

---

bald als Chormeister im Theater an der Wien angestellt, hierauf als Capellmeister in Berlin, Prag und Leipzig. Im Jahre 1852 kam er nach Wien, wo er als Professor des Chorgesangs am Conservatorium und erster Chormeister des Wiener Männergesangvereins, kurze Zeit auch als Capellmeister am Carltheater thätig war. Er starb 1863 in Wien.

[1]) Fräulein v. Belleville, geb. 1808 in München, studirte in Wien bei Czerny und debutirte daselbst im Jahre 1819 mit Variationen von Moscheles. Im folgenden Jahre gab sie ein „Abschieds-Concert", worin sie ein Concert von Ries und Bravourvariationen eigener Composition mit großer Virtuosität spielte. Hierauf reiste sie in Frankreich, Italien und England, wo sie den Violinspieler Oury heiratete und seither ihre Carrière unter dem Namen Mad. Belleville-Oury fortsetzte. Im Jahre 1834 concertirte sie in Wien und dürfte gegenwärtig noch in London leben.

[2]) Wilhelm Würfel, geb. 1791 in Böhmen, talentvoller Pianist und Compositeur, machte im Jahre 1814 eine Kunstreise und wirkte hierauf durch mehrere Jahre als Clavierlehrer am Conservatorium zu Warschau. Im Jahre 1826 wurde er Capellmeister am Kärntnerthortheater in Wien, wo er im Jahre 1852 starb. Nebst verschiedenen Claviercompositionen W.'s hat seine Oper „Rübezahl" seinerzeit Erfolg gehabt.

Was von fremden Claviervirtuosen in dem Decennium 1820—30 erschien, ist unerheblich an Zahl und Bedeutung. Ludwig Schunke und Julius Benedict, die im Jahre 1824 concertirten, waren damals noch Namen von unbekanntem Klang. Ludwig Schunke concertirte gemeinschaftlich mit seinem Vater Gottfried, königlich württembergischen Waldhornisten, und seinem Bruder, dem jungen Waldhornisten Ernst. Im Jahre 1822 kam Ludwig nochmals nach Wien und erntete für sein geistvolles Spiel den größten Beifall. Der hochbegabte junge Künstler ist der musikalischen Welt später durch seine Freundschaft mit Robert Schumann und den rührenden Nachruf, den dieser dem Frühverblichenen widmete, noch bekannter und werther geworden. Julius Benedict [1]), ein Schüler C. M. Weber's, später als Operncomponist bekannt geworden, spielte am 15. November 1824 im Kärntnerthor-Theater ein Rondo eigener Composition. Der Pianist Carl Schunke [2]), der im Jahre 1820 und 1821 concertirte, erzielte nur mäßige Erfolge, sein Spiel wurde „leicht und nett, doch ohne Geist und Leben" befunden.

Mit der zunehmenden Ausbildung der Claviervirtuosität vervollkommte sich auch die Clavierfabrication in Wien. Neben den Clavieren von Streicher und Conrad Graf wurden in den zwanziger Jahren die Instrumente von C. Stein gern gespielt. Moscheles spielte 1816 auf Clavieren von Leschen, C. M. Weber kaufte in Wien (1813) Claviere von Streicher und Brodtmann für Prag; Kalkbrenner bediente sich Graf'scher Instrumente. Der Versuch C. Graf's, die Claviere vierseitig, statt dreiseitig, zu beziehen (1821) bewährte sich nicht, hingegen waren Streicher's Claviere „mit Hammerschlag von Oben" (1825) lange Zeit in Aufnahme.

Gegen das Ende dieser Periode erschienen die Anzeichen einer neuen Richtung des Clavierspiels und einer ungeahnten Glanzperiode der Virtuosität. Drei junge Leute unbekannten Namens tauchten aus den Wiener Concertfluthen auf,

---

[1]) Julius Benedict, geb. 1804 in Stuttgart, Sohn eines reichen jüdischen Banquiers, wurde im Jahre 1819 nach Weimar geschickt, wo ihn Hummel, dann nach Dresden, wo ihn C. M. Weber unterrichtete. Letzterer nahm den jungen, talentvollen B. auf verschiedenen Reisen mit und empfahl ihn in Wien so vortheilhaft dem Theaterdirector Barbaja, daß dieser B. als Musikdirector bei der deutschen Oper daselbst anstellte. Nach zwei Jahren gab B. diesen Posten auf und begleitete Barbaja auf einer großen Reise nach Deutschland und Italien. Nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Neapel fixirte sich B. im Jahre 1838 in London, wo er noch als angesehener Componist, Pianist und Musiklehrer wirkt.

[2]) Carl Schunke, geb. 1801 in Magdeburg, ein Sohn des Waldhornisten Michael Sch., somit Vetter des Pianisten Ludwig Sch., studirte das Clavierspiel bei F. Ries, dem er nach London folgte. Im Jahre 1828 ließ er sich als Clavierlehrer in Paris nieder, wo er einige erfolgreiche Concerte gegeben hatte. Ein Schlaganfall, der ihm die Zunge lähmte, brachte ihn zur Verzweiflung; er gab sich den Tod durch einen Sturz aus dem Fenster im Jahre 1839.

um bald darauf als souveräne Herrscher in ihrer Kunst von ganz Europa genannt und bewundert zu werden. Diese drei jungen Leute waren Lißt, Thalberg und Chopin.

„Am 1. December 1822," meldet die Wiener Allgemeine Musikzeitung, „gab ein aus Preßburg hierher gekommener sehr talentvoller Knabe mit Namen Lißt im landständischen Saale ein Concert und erregte allgemeine Bewunderung." Er debutirte mit dem A moll-Concert von Hummel. Im selben Monat producirte er sich in einem der Concerte, welche damals häufig im Hofoperntheater vor dem Ballet gegeben wurden, um der kurzen Dauer und der Eintönigkeit der Balletproductionen zweckmäßig aufzuhelfen. Vor dieser Balletvorstellung („Margarita von Cattaneo") producirte sich außer dem Guitarrespieler Legnano und dem dänischen Cellisten Funke „der eilfjährige Franz Lißt" mit einem Rondo von Ries. Am 13. April 1823 gab Lißt noch ein eigenes Concert im kleinen Redoutensaale, wobei er Hummel's H moll-Concert, Variationen von Moscheles und zum Schluß eine freie Phantasie über aufgegebene Themen spielte. Letzteres wohl etwas verfrühtes Wagstück kam zwar bei der Kritik nicht ganz glatt weg; dafür erntete die Virtuosität das größte Lob und „der Kleine erfreute sich einer guten Einnahme". (Wiener Musikzeitung Nr. 34.) Wie „der Kleine," der sich hierauf nach Paris begab, später als Großer und Größter wieder in Wien einzog, werden wir im Verlaufe zu erzählen haben. Ebenso gehört eigentlich in die nächste Periode (1830—1848) der Pianist Sigismund Thalberg, obwohl er bereits gegen das Ende der zwanziger Jahre mit entschiedenem Erfolg wiederholt öffentlich auftrat. Am 6. Mai 1827 spielte er im Universitätssaal (bei einer Wohlthätigkeits-Akademie) das Adagio und Rondo des Hummel'schen H moll-Concertes, des gefeiertsten Repertoirestückes der damaligen Clavierperiode. Im März 1830 gab er, gleichsam als musikalisches Adieu, Beethovens C moll-Concert im Spirituel-Concert und begab sich auf Reisen, um bald in halb Europa als einer der größten Meister seines Instrumentes anerkannt zu sein.

Eine exclusivere, tiefere, zartere Natur als diese beiden Feldherren der Virtuosität war der Pole Friedrich Chopin[1]), der am 11. August 1829 im

---

[1]) Friedrich Chopin, am 8. Febr. 1810 in der Nähe von Warschau geboren, stammt aus einer Familie französischen Ursprungs. Sein einziger Lehrer war ein alter böhmischer Musiker, Namens Ziwny. Mit 16 Jahren empfing er von dem Director des Warschauer Conservatoriums Elsner, Unterricht in der Compositionslehre. Im J. 1829 wagte er eine Reise nach Wien, wo er nach dem Zeugnisse Lißt's („Chopin" p. 155) nicht ganz das verdiente Aufsehen machte, was sich offenbar mehr auf die Haltung des Publicums, als der Kritik bezieht. Im J. 1831 begab sich Ch. nach Paris, das er, einige Ausflüge abgerechnet, nicht mehr verließ. Er widmete seine Zeit vorzüglich dem Unterricht und der Composition. Im J. 1837 meldeten sich die

Kärntnerthor-Theater debutirte. „Wir lernten in Herrn Chopin einen der ausgezeichnetsten Clavierspieler kennen, voll Zartheit und tiefster Empfindung," berichtet der „Sammler". Chopin lebte einige Zeit, ohne zu concertiren, in Wien, und gab nur vor seiner Abreise nach Paris (1831) noch ein Abschieds-Concert. Seiner sensitiven Natur hat übrigens der glänzende Tumult des eigentlichen Virtuosenthums wenig zugesagt; einer der wunderbarsten Poeten des Claviers, ist er der musikalischen Welt doch mehr geworden durch das, was er schrieb, als was er spielte.

Eine Chopin verwandte Natur streckte fast gleichzeitig ihr Kinderköpfchen an die Oeffentlichkeit: der „dreizehnjährige Pianist Stephan Heller" [1]) gab am 27. Januar 1828 sein erstes Concert im landständischen Saale. Er spielte zwei Sätze eines Concerts von H. Herz und eine freie Phantasie. Trotz der höchst ermunternden Aufnahme fühlte der junge Künstler doch selbst die Nothwendigkeit strenger methodischer Studien und ging zu seiner weiteren Ausbildung nach Deutschland. Bald hatte er sich bleibend in Paris niedergelassen, von wo uns aber seither jedes seiner sinnigen Clavierstücke wie ein Liebesgruß die Versicherung bringt, daß er im Kopf und Herzen deutsch geblieben.

2. Geiger.

Den Stand der Violinvirtuosität in Wien während der Periode 1800 bis 1830 charakterisirt uns am sprechendsten das berühmte vierblätterige Kleeblatt: Clement, Schuppanzigh, Mayseder und Böhm. Diese vier trefflichen Geiger, fast ununterbrochen in Wien wirkend und mit dem ganzen Musikleben daselbst eng verwachsen, haben in ihrem Fach diese Periode anhaltend beherrscht. Die beiden älteren, Clement und Schuppanzigh, reichen mit den Anfängen ihrer Thätigkeit noch ins vorige Jahrhundert und glänzen vornehmlich in den ersten 15 Jahren des gegenwärtigen; Mayseder und Böhm schießen neben ihnen rasch als junge Talente auf, und entfalten ihre höchste Meisterschaft in den zwanziger Jahren.

Franz Clement [2]) hatte seine Carriere als Wunderkind begonnen, und namentlich in England Furore gemacht, wo er unter anderem in Oxford bei

---

ersten heftigen Anzeichen seines Brustleidens, das durch einen längeren Aufenthalt auf der Insel Majorka gemildert, mit dem J. 1840 um so verderblicher wieder sich einstellte und anwuchs, bis der Tod am 17. October 1849 sein Leiden endete.

[1]) Stephan Heller, geb. 1814 in Pest, nahm in Wien Clavierunterricht bei Czerny, dann bei A. Halm. In den Jahren 1827 und 1828 concertirte er in Wien, worauf er mit seinem Vater eine längere Kunstreise unternahm. Von 1830 bis 1838 verweilte er in Augsburg, hierauf ließ er sich in Paris nieder, wo er gegenwärtig lebt.

[2]) Franz Clement, 1784 in Wien geboren, wurde 1802 Orchesterdirector im Theater an der Wien. Im J. 1813 wurde Clement von Carl M. Weber als

Haydn's feierlicher Doctorpromotion ein Concert vortrug [1]). In Wien entwickelte er eine einflußreiche und eigenthümliche Thätigkeit. „Er spielt die Violine vortrefflich," schreibt im J. 1805 ein Wiener Correspondent der A. M.-Z., „und in seiner Art vielleicht einzig. Es ist nicht das kühne, markige, kraftvolle Spiel, das die Viottische Schule charakterisirt, aber eine unbeschreibliche Zierlichkeit, Nettigkeit und Eleganz." Als Orchesterdirector des Theaters an der Wien hatte er das Benefice eines jährlichen Concertes daselbst. In einem derselben (23. December 1806) spielte er zum ersten Mal das für ihn geschriebene Violin-Concert von Beethoven [2]), wie er denn überhaupt als begeisterter Verehrer Beethoven's vielfach für dessen Musik thätig war, als Concertspieler wie als Dirigent der Würth'schen Musikproductionen und (nach Herring's Abgang) der Liebhaber-Concerte im Universitätssaal. Als Orchesterdirector imponirte er namentlich durch sein fabelhaftes Gedächtniß. Er hatte unter anderen einen vollständigen Clavierauszug der „Schöpfung" von Haydn aus dem Gedächtniß gemacht, den Haydn zur Herausgabe adoptirte. (Spohr, Selbstbiogr. I. 175.) Als Componist und Virtuose liebte Clement allerlei Sonderbarkeiten und Effectchen, die bald abstumpften. So melden die Vaterländ. Blätter vom J. 1808, Clement's Ruhm sei schon im Abnehmen, „weil sich der Geschmack jetzt mehr gegen einen schönen Ton und soliden Vortrag als gegen Zeichen und Wunder

---

Orchesterdirector nach Prag engagirt, wo er 4 Jahre lang blieb. Hierauf kehrte er nach Wien in seine frühere Stellung zurück und nahm seine jährlichen Concerte im Wiedner Theater wieder auf. Im J. 1821 begleitete er die Catalani als musikalischer Adjutant auf ihren Kunstreisen, kam aber wieder nach Wien, wo er durch seine unordentliche Lebensweise als Mensch wie als Künstler immer tiefer sank. Kaiser Alexander, sein warmer Bewunderer, hatte ihm nacheinander mehrere kostbare italienische Geigen geschenkt, die Clement bald darauf an den ersten besten Instrumentenmacher verkaufte. Ferd. v. Seyfried schildert ihn (in seiner „Rückschau" p. 70) als einen cynischen Sonderling von kleiner gedrungener Gestalt, mit eingezogenem Halse, Sommer und Winter in leichtem Röckchen, stets vernachlässigt und schmutzig. Er ging im J. 1842 in Wien kümmerlich zu Ende.

[1]) Abbé Vogler schreibt aus London, am 6. Juni 1790, an die „Musikalische Correspondenz der deutschen philharmonischen Gesellschaft" in Speyer: „Den 2. Juni habe ich hier einem Concert in Hanover Square beygewohnt, wo 2 junge Helden auf der Violine miteinander wetteiferten: Clement aus Wien, 8½ Jahr alt, und Bridgetower aus Afrika, 10 Jahre alt".

[2]) Dieses D dur-Concert, welches Beethoven mit Berücksichtigung von Clement's künstlerischen Eigenheiten schrieb (kurzer Bogen nach alt-italienischer Schule, Beherrschung der höchsten Applicatur) fand wenig Beifall. Da überdies die meisten Violinspieler es wegen der hohen Applicaturstellen als unausführbar denuncirten, verwandelte es Beethoven in ein Clavier-Concert. Es blieb in dieser Form unbekannt, erst die neuere Zeit wurde dem herrlichen Werke in seiner ursprünglichen Gestalt gerecht. (Schindler I. S. 140.) Die Clavierbearbeitung erschien 1808, das Original-Violin-Concert (Stefan v. Breuning dedicirt) als op. 61 im J. 1809.

neigt." Diese Tendenz, eine Folge seiner frühreifen Triumphe als Wunderkind, wuchs mit den Jahren bis zur vollständigen Charlatanerie.

Neben Clement hat in anderer Weise Ignaz Schuppanzigh [1]) eine wichtige und rühmliche Rolle gespielt. Als Solist, im Vortrage von Bravourstücken war er nicht hervorragend, seine Corpulenz machte ihm leichte Behendigkeit etwas mühsam und seine kurzen, dicken Finger befanden sich sehr unbequem in der Applicatur. Auch als Orchesterdirector (er leitete die Augarten-Concerte u. A.) wurde er nicht unbedingt gerühmt, wenn man ihm auch Feuer und Energie zugestand. Das Gebiet, auf welchem Schuppanzigh Großes leistete, war das Quartettspiel [2]). Das vorige Capitel hat hievon ausführlicher gehandelt.

Sowohl Clement als Schuppanzigh wurden, noch auf der Höhe ihrer Virtuosität, bald überragt von dem jungen Mayseder. Joseph Mayseder, wie sein Lehrer Schuppanzigh in Wien geboren (1789) und gestorben (1863), war öffentlich zum erstenmal am 24. Juli 1800 im Augarten-Concert aufgetreten und hatte anfangs in den Quartett-Productionen Schuppanzigh's die zweite Violine gespielt. In den Jahren 1804 und 1805 sehen wir ihn bereits als selbstständigen Concertgeber mit ungetheiltem Beifall auftreten. Spohr nennt ihn schon im J. 1812 „den ausgezeichnetsten unter den Wiener Violinvirtuosen." Obwohl zu jener Zeit wenig über 20 Jahre alt, wurde Mayseder doch in den Privatkreisen zum Wetteifer mit Spohr förmlich aufgefordert. Die Schönheit und Reinheit seines Tons, die Sicherheit und Eleganz seines Vortrags waren

---

[1]) Ignaz Schuppanzigh, geb. 1776 in Wien, betrieb die Musik anfangs als Dilettant. Nach Schönfeld's „Jahrbuch" (p. 53) war er bereits im J. 1795 in allen musikalischen Societäten bekannt, beliebt und gesucht. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts trat er selbständig als Concertgeber, als Unternehmer der Augarten-Concerte, endlich 1804 als Unternehmer und Primgeiger öffentlicher Quartett-Productionen auf. Der russische Botschafter in Wien, Graf Rasumowsky, ernannte ihn zu seinem Kammermusicus, an der Spitze des berühmten sogenannten Rasumowsky'schen Quartetts. Nach Auflösung des letzteren (1816) machte Sch. mehrjährige längere Reisen, kehrte aber 1823 wieder nach Wien zurück, wo er Mitglied der Hofkapelle und 1828 Musikdirector im Hofoperntheater wurde. Er starb vom Schlag gerührt am 2. März 1830 in Wien.

[2]) „Schuppanzigh ist ein guter Quartettspieler, trifft sehr viel a vista; im Concertspielen fehlt ihm jedoch das, was große Manier und freie Methode heißt. Er distonirt sogar oft bei Doppelgriffen oder in hoher Applicatur, woran seine starke Hand Schuld sein mag." (Leipziger Allgemeine Musikzeitung vom 15. October 1800.)

Folgendermaßen lautet der Anschlagszettel eines der frühesten und durch Mitwirkung Beethoven's interessantesten Concerte von Schuppanzigh:

„Donnerstag den 6. April 1796 hat Hr. Ignaz Schuppanzigh die Ehre in der Himmelpfortgasse in dem Saale des Herrn Hofträteurs Jahn Eine große musikalische Akademie zu seinem Vortheile zu geben.

1. Sinfonie von weiland Herrn Mozart. 2. Arie von Hrn. v. Beethoven, gesungen von Mad. Willmann. 3. Violin-Concert gespielt von Hrn. Schuppanzigh. 4. Arie von Sarti, gesungen von Hrn. Codecasa. 5. Ein Quintett auf dem

mustergiltig, — nur wünschte man mitunter seinem Ausdruck mehr Wärme und Energie. Damit stimmt auch das Urtheil C. M. Weber's, der im J. 1813 schreibt, Mayseder's Spiel sei „sehr brav, läßt aber kalt". Da Mayseder von früher Jugend ununterbrochen in Wien thätig, und niemals zu einer Kunstreise zu bereden war, hat sein Ruhm zwar nicht weite Fernen durchmessen, aber in Wien sich unbestritten auf beneidenswerther Höhe erhalten. Hier ward seine stetige, vom Beifalle des Publicums unwandelbar getragene Wirksamkeit von großem Einflusse. In den Jahren 1810 bis 1830 beherrschte er als Virtuose und Violincomponist das Wiener Musikleben und erwarb mit seinen häufigen, einträglichen Concerten ein ansehnliches Vermögen. Mitglied der Hofcapelle wurde er schon im J. 1816. Als Concertgeber spielte Mayseder nur eigene Compositionen. Die enorme Verbreitung dieser zierlichen, dankbaren, aber flachen und coketten Concertstücke (von denen etwa 60 publicirt sind) hat nichts weniger als günstig gewirkt. Mayseder war für sein Instrument der Hauptrepräsentant der damals grassirenden Polonaisen, Variationen und Potpourris, einer Richtung, in welcher fast alle Wiener Violin-Componisten ihn nacheiferten. Gleichzeitig arbeiteten ebenso rüstig im selben Modeartikel für das Clavier Moscheles, zum Theil auch Hummel, kleinerer Virtuosen gar nicht zu gedenken. Die Zahl der Polonaisen, Variationen und Potpourris, welche in den Jahren 1810 bis 1830 auf allen existirenden Soloinstrumenten in Wien öffentlich gespielt wurden, ist unabsehbar. Ein Blick auf die Concertprogramme jener Zeit genügt, um die übergroße Herrschaft des Bequem-Gefälligen, Süßlich-Glatten zu erkennen und die traurige Verflachung des Geschmacks in den Virtuosen-Concerten zu constatiren. Mayseder's Beispiel war hierin mit das entscheidendste. Die „Ducaten-Concerte", welche Mayseder gemeinsam mit Moscheles und Giuliani im landständischen Saal gab (1818) waren die eleganteste und bezeichnendste Verkörperung dieses flachen Virtuosengeistes. Mayseder schloß seine eigentliche Concertcarriere im Hofoperntheater am Tage nach Paganini's ersten Auftreten in Wien (1828). Hierauf zog er sich fast gänzlich vom Concertsaal zurück (nur im J. 1835 gab er nach langer Pause noch ein Concert mit Merk) und wirkte nur als Solospieler im Hofoperntheater, und als Quartettspieler in wenigen Privatkreisen. Zuletzt nur mehr im Hause des musikliebenden greisen Fürsten C. Czartoryski. Hier hatte ich selbst noch die Freude, den berühmten Veteran zu hören und den süßen, glockenreinen Ton, die unübertreffliche Sauberkeit seiner Technik, die noble Grazie seines Vortrags zu bewundern. In Haydn'scher Musik war M. vollendet zu nennen, zunächst stand sein Vortrag Mozart'scher, Spohr'scher und natürlich seiner eigenen zahlreichen Quartette. Von Beethoven liebte er nur die ersten Quartette, für die späteren fehlte ihm

---

Fortepiano mit 4 blasenden Instrumenten accompagnirt, gespielt und componirt von Hrn. L. v. Beethoven. 6. Variationen auf der Violine, gespielt von Hrn. Schuppanzigh. 7. Eine Schlußsinfonie.

Liebe und Verständniß, wohl auch Größe und Leidenschaft. Von den Schülern Schuppanzigh's ist außer Mayseder noch Josef Strauß (geb. 1798 in Brünn) bekannt geworden. Er spielte als 12jähriger Knabe mit Beifall im Theater an der Wien. Da er jedoch schon im Jahre 1821 Wien verließ, in Pest und Temesvar, dann in Carlsruhe als Capellmeister war, wo er bis zu seinem Tode (1866) verblieb, ist er in Wien als Virtuose bald verschollen.

Josef Böhm [1]) war als junger unbekannter Geiger im Jahre 1816 von Pest nach Wien gekommen, wo er in den Zwischenacten einer Burgtheatervorstellung mit einem Concert von R. Kreutzer und Variationen von Fr. Weiß debütirte. Sein Spiel fand allgemeinen Beifall; die Kritik lobte überdies „seine Kühnheit und Geistesgegenwart, denn er stand vorn auf der Bühne, frei und allein, nicht hinter einem Pulte". (Wiener Modezeitung.) Aus dieser interessanten Bemerkung erhellt, daß Böhm einer der Ersten war, der in Wien vor dem Publicum auswendig spielte, eine Uebung, die erst durch Paganini's Beispiel bei den Geigern etwas allgemeiner wurde. Böhm setzte die durch Schuppanzigh's Uebersiedlung nach Rußland verwaiste Quartettunternehmung fort, unternahm 1818 gemeinschaftlich mit dem Pianisten Peter Pixis eine Kunstreise nach Italien und spielte in den folgenden Jahren fleißig in Wien in eigenen und fremden Concerten. Ohne Böhm oder Mayseder gab es in den zwanziger Jahren keine Wohlthätigkeitsakademie, die sich sehen lassen konnte. Böhm, welcher eine Zeit lang den Unterricht Rode's genossen, imponirte vorzüglich durch unfehlbare Reinheit und durch großen, edlen Ton. Als Componist folgte er zumeist der Mayseder'schen Moderichtung. Allmälig wandte sich Böhm immer mehr vom Concertspiel ab, theils infolge einer eigenthümlichen Aengstlichkeit, die sich wie eine fixe Idee in ihm festsetzte, theils in der Absicht, seine ganze Kraft dem Unterricht zu widmen. Für seine ausgezeichnete und erfolgreiche pädagogische Thätigkeit sprechen die Namen seiner Schüler H. W. Ernst, Joachim, Hellmesberger, Grün rc. laut genug. Aus der Oeffentlichkeit schied Böhm vollständig mit dem Jahre 1827, so daß unsre jüngere Generation sich nicht rühmen kann, den noch mit jugendlicher Rüstigkeit unter uns wandelnden Veteran spielen gehört zu haben.

Unter den jüngeren einheimischen Geigern, welche neben Mayseder und Böhm in den Jahren 1810—1820 häufig concertirten, ist zunächst Franz Pechatschek [2]) zu nennen. Er hatte sein Debut als eilfjähriger Knabe 1805 in

---

[1]) Josef Böhm ist in Pest und zwar nach seiner eigenen bestimmten Mittheilung am 4. April 1795 geboren (nicht 1785, wie fast alle Handbücher melden). Mitglied der Hofcapelle wurde B. im J. 1821.

[2]) Franz Pechatschek, geb. in Wien 1793, war der Sohn des böhmischen Walzercomponisten P., welcher, eine Art Vorläufer von Strauß und Lanner, in Wien große Beliebtheit genoß. Schon im Jahre 1803 concertirte der junge P. mit seinem Vater in Prag. Im Jahre 1820 wurde er als erster Violinspieler nach Stuttgart

einem Prater-Concert gemacht. Später zweiter Orchesterdirector im Theater an der Wien, wurde P. einer der fleißigsten Concertgeber und Concertspieler. Wie alle damaligen Virtuosen glaubte P. mit eigenen Compositionen glänzen zu müssen, brillante Flachheiten, denen nichts Gutes nachzurühmen war. Außer Pechatschek machten sich noch in zweiter Linie 1810 die Geiger Emanuel Foita (auch Foyta) [1]), Luigi Tommasini [2]), Eduard Jaell [3]) und Georg Hellmesberger d. ä. [4]) bekannt, sowie der 15jährige C. M. Bocklet, der 1818 seine Carriere als vielversprechender Geiger begann, um sie bald darauf als weit bedeutenderer Pianist fortzusetzen und zu schließen. (Vergl. S. 222.) Gegen Ausgang der zwanziger Jahre tauchen ferner die einheimischen jungen Violinspieler Benesch [5]), Strebinger [6]) und Leop. Jansa [7]) auf, deren Thätigkeit übrigens mehr in die dreißiger

---

berufen und besuchte Wien von dort im Jahre 1822. Später ging er als Concertmeister nach Carlsruhe, wo er im Jahre 1840 starb. P. hatte in den Jahren 1824 und 25 viele Concerte in Süddeutschland mit bestem Erfolg gegeben. Weniger glückte es ihm in Paris 1832: nach Fétis war damals sein Spiel nichts als eine schwache Nachahmung Paganini's und fand keinen Beifall.

[1]) Wahrscheinlich ein Sohn des in Prag 1796 verstorbenen Componisten und Violinspielers Franz Foyta.

[2]) Sohn des namhaften italienischen Violinspielers Luigi T., welcher gleichzeitig mit Haydn und noch i. J. 1790 Orchesterdirector der Esterhazy'schen Capelle war.

[3]) Ed. Jaell concertirte in Wien nicht ohne Beifall in den Jahren 1818 bis 1830, wo er eine Anstellung als erster Geiger in Triest fand. Er ist der Vater des renommirten Pianisten Alfred Jaell, den er auf dessen erster Kunstreise nach Venedig und Mailand 1843 begleitete.

[4]) Georg Hellmesberger, geb. 1800 in Wien, wurde nach Austritt Franz Schubert's Sängerknabe in der Hofcapelle. Von den theologischen Studien, denen er sich widmen wollte, zog ihn bald die Liebe zur Musik ab. Schüler von Emanuel Förster, später von Josef Böhm, war H. bald einer der tüchtigsten Geiger in Wien. Im Jahre 1828 wurde er an Schuppanzigh's Stelle Orchesterdirector im Hofoperntheater, bald darauf Mitglied der Hofcapelle und Professor des Violinspiels am Conservatorium. Er ist der Vater und erste Lehrer der beiden Violinvirtuosen Georg und Josef H., von denen der erste frühzeitig starb (1853 in Hannover), während der letztere gegenwärtig als Concertmeister und Director des Conservatoriums in Wien wirkt. Georg H., der Vater, trat im Jahre 1867 in den Ruhestand.

[5]) Josef Benesch, geb. 1795 in Mähren, wirkte eine Zeit lang in Privatorchestern, begleitete 1819 den jungen Sigmund v. Braun, ein geigendes Wunderkind, auf einer Kunstreise in Italien und wurde 1832 Orchesterdirector der Philharmonischen Gesellschaft in Leibach, zu deren Aufblühen er viel beitrug. Im Jahre 1828 fixirte er sich in Wien, wo er 1832 Mitglied der Hofcapelle wurde.

[6]) Mathias Strebinger, geb. 1807 in Niederösterreich, wurde 1822 Violinspieler im Hofoperntheater, wo er mitunter Mayseder supplirte, und 1843 Mitglied der Hofcapelle. Er concertirte mehrmals im Lauf der zwanziger Jahre. Gegenwärtig Director der Balletmusik im Hofoperntheater, hat er in diesem Fach manche glänzende Composition geliefert.

[7]) Leop. Jansa, geb. 1796 in Böhmen, kam, anfangs in der Absicht Jura zu studieren, 1817 nach Wien, nahm daselbst Unterricht in der Compositionslehre bei

und vierziger Jahre fällt. — Als Violaspieler nahm in dieser Periode Franz **Weiß**[1]) in Wien den ersten Rang ein, der treffliche Bratschist des Schuppanzigh'schen Quartettes. Er gab ziemlich regelmäßig eigene Concerte, meist Kammermusik enthaltend, und mit stark betonter Absicht, als Componist zu glänzen. Auch **Böhm** und andere ihm befreundete Künstler trugen zeitweilig etwas von **Weiß**' Compositionen vor; letztere sind trotzdem längst spurlos verschollen.

Ein seltsames Licht auf die damalige Spielweise der Wiener Geiger wirft übrigens ein offener Brief, den der alte **Salieri** im Jahre 1814 in italienischer und deutscher Sprache drucken und vertheilen ließ. Derselbe ist an die neugegründete Gesellschaft der Musikfreunde adressirt und bittet um Abstellung der modernen „grimassirten Manier" der Geiger[2]). Salieri hatte dieselbe Mahnung schon im Jahre 1811 in viel schärferen Ausdrücken an die Orchesterdirigenten der Hof-

---

Em. Förster und gelangte 1824 als Violinspieler in die Hofcapelle. Im J. 1845 rief er die seit Schuppanzigh's Tod ruhenden Quartett-Productionen wieder ins Leben. Im Jahre 1850 begab er sich nach London, wo er noch lebt.

[1]) Franz **Weiß**, Bratschist beim Fürsten Rasumowsky, geb. 1778 in Schlesien, † 1830 in Wien. Es sind von ihm eine Reihe von Quartetten, Quintetten, Variationen 2c. gedruckt.

[2]) Das Manifest lautet:

„Die einsichtsvollen Professoren der Tonkunst suchen mit aller möglichen Mühe die sich seit einiger Zeit unter mehreren Tonkünstlern sowohl im Singen als im Spielen der Bogen-Instrumente eingeschlichene falsche Methode zu verbannen, welche unter der Benennung der **maniera languida, smorfiosa** bekannt ist und man füglich die **kraftlose** und **grimassirte** Manier nennen könnte.

Die Violin-Bratschen- und Violoncellspieler verfallen in dieselbe, wenn sie mit **einem** Finger zwischen einem und dem andern Tone auf einer der Seiten ihres Instrumentes hinauf oder hinunter gleiten, die Sänger hingegen bedienen sich ihrer, wenn sie bei den Sprüngen oder Intervallen die Stimme nicht mit Grazie und wahrer Kunst tragen, sondern sie zerren und schleifen, wie ein Kind, das weint, oder eine Katze, die miaut. Das sonderbarste hierbey ist, daß die Spieler der Bogen-Instrumente und die Sänger, welche sich dieser Methode bedienen, in dem Wahn stehen, mit einem ernsthaften Ausdruck zu spielen und zu singen, und damit gerade die entgegengesetzte Wirkung hervorbringen, indem diese Manier nur manchmal als Scherz im Komischen angebracht werden kann.

Da nun alle Compositoren ohne Ausnahme nichts eifriger wünschen, als daß diese wahrhaft **lächerliche** und **falsche** Methode bey Ausübung der Tonkunst ganz ausgerottet werden möchte, macht es sich Unterzeichneter zur Pflicht, aus Liebe zu seiner Kunst und zur Ehre der Dilettanten-Gesellschaft, deren Mitglied zu sein er stolz ist, sie inständig zu **bitten**: wenn ja unter ihr ein Anhänger dieser **äußerst geschmacklosen** Manier sich befinden sollte, diesem Wunsche der einsichtsvollen Professoren zu entsprechen. Das Bedürfniß seiner Erfüllung ist jetzt um so dringender, als das Unternehmen dieser achtungswürdigen Gesellschaft, die Kunstwerke der ausgezeichnetesten Meister zur Beförderung des einzig wahren und preiswürdigen Zweckes der Wohlthätigkeit öffentlich auszuführen, aus Achtung für das

theater ergehen lassen. Nach der Meinung der Leipz. A. M.-Z. (Nr. 12 von 1811) schreibt sich diese Manier von einer Spielerei des berühmten Lolli her, die er selbst „Katzen-Concert" nannte. Ob diese Herleitung von Lolli nicht in der Zeit zu weit zurückgreift (Virtuoseneffecte verblassen schnell), mag dahingestellt bleiben.

Was von fremden Violinvirtuosen anfangs dieses Jahrhunderts nach Wien kam, war von untergeordneter Bedeutung. Wir finden im Jahre 1804 den Geiger Thieriot[1]), bekannter durch seine Freundschaft mit Jean Paul als durch seine künstlerischen Thaten. (Vergl. Jean Paul's nachgelassenen Briefwechsel, herausg. von Ernst Förster.) Dann folgten zwei Violinspielerinnen: Demoiselle Blangini (1805) und Mad. Gerbini, Schülerin Pugnani's (1807), endlich der junge Lafont[2]) (1808). An der Gerbini wurde die „fast männliche Kraft und Präcision" bewundert; Lafont's etwas äußerliche Virtuosität schien kalt zu lassen. Im Jahre 1805 verweilte Baillot, der Vater der französischen Violinschule, auf der Durchreise nach Rußland einige Zeit in Wien, ohne jedoch öffentlich zu spielen. Desgleichen war Rudolf Kreutzer 1804 in Wien (bei welcher Gelegenheit ihm Beethoven die berühmte Violinsonate op. 47 dedicirte), spielte aber nicht öffentlich. Auch im folgenden Decennium (1810 bis 1820) war die Zahl der fremden Virtuosen gering. Doch verbreitete einen ungewöhnlichen Glanz das fast gleichzeitige Erscheinen dreier berühmter Geiger in derselben Saison 1812 auf 1813: Polledro, Spohr und Rode.

Polledro[3]), einer der besten Geiger der äußerlich glänzenden, aber flachen und sinnlichen italienischen Epigonenperiode, trat zuerst auf und zwar im März

---

Publicum, und diese Meister selbst, die große, ernsthafte und wahre Methode, bey ihrer Aufführung zur unerläßlichen Nothwendigkeit, ja man darf hinzusetzen zur Pflicht macht.

Wien im May 1814.

Anton Salieri,
k. k. Hofcapellmeister in Wien."

[1]) Paul Thieriot, geb. um 1775, lebte Anfangs in Leipzig, machte dann eine Reise nach Paris, wirkte von 1802—1806 als erster Violinist in Leipzig, das er verließ, um eine vortheilhafte Anstellung in Yverdun anzunehmen.

[2]) Charles Philippe Lafont, geb. in Paris 1781, hatte schon als Knabe concertirt und machte 1806—1808 eine große Kunstreise nach Deutschland, England 2c. Als Rode nach Paris zurückkehrte, nahm L. seinen Platz als erster Violinist in der kais. Capelle zu Petersburg ein. Im Jahre 1831 unternahm er abermals eine Reise nach Deutschland mit H. Herz. Auf einer späteren Reise mit Herz starb er infolge eines Sturzes der Postchaise zwischen Bagnères und Tarbes 1839.

[3]) Johann Baptist Polledro, geb. 1776 bei Turin, eine Zeit lang Schüler Pugnani's, als Violinspieler in Mailand, dann in Bergamo angestellt, verließ 1799 der Kriegsereignisse wegen Italien und lebte fünf Jahre in Moskau, dann in Petersburg. Von 1809—1812 concertirte er in Deutschland, 1814 in Italien. Endlich wurde er 1815 Capellmeister in Turin, wo er 1840 starb.

1812. Die Kritik rühmte sein Spiel, das „wirklich groß, alle kleinliche Verzierung und sogar das Staccato ganz ausschließt". Polledro war der erste oder einer der ersten Virtuosen, die in Wien nach dem Concert hervorgerufen wurden, eine bishin nur im Theater übliche Ehrenbezeugung. (A. M.-Z. von 1812.) Im Sommer desselben Jahres gab Polledro gemeinschaftlich mit Beethoven in dem Badeort Franzensbad ein Concert zum Besten der Abgebrannten von Baden. Polledro spielte mit Beethoven eine Sonate von letzterem (op. 47?). Den Schluß machte eine freie Fantasie von Beethoven.

Bald darauf erschien L. Spohr[1]) und gab am 17. December 1812 sein erstes, am 14. Jänner 1813 sein zweites Concert im kleinen Redoutensaal vor sehr zahlreichem Publicum. Der günstige Ruf, der ihm vorangegangen, wurde in Wien glänzend bestätigt. „Herr Spohr," schrieb man nach seinem Concert, „ist unstreitig im Angenehmen und Zarten die Nachtigall unter allen jetzt lebenden Violinspielern. Es ist kaum möglich, ein Adagio mit mehr Zartheit und doch so deutlich, verbunden mit dem geläutertesten Geschmack, vorzutragen." Er wurde zweimal gerufen, eine Ehre, die vor ihm nur Polledro wiederfuhr. In Spohr's Concerte wirkte stets seine Gattin Dorothea als Harfenvirtuosin mit. Die Duos für Harfe und Violine, welche Spohr eigens für sich und seine Frau gesetzt hatte, trugen zu dem Erfolg nicht wenig bei. Spohr wurde natürlich in viele gesellige Kreise gezogen und mußte die „Musikpartien" bei Prof. Zizius und den übrigen renommirten Dilettanten verschönern. In solchen Privatgesellschaften begann er gern mit einem klassischen Quartett, holte aber gegen Schluß des Abends eines seiner schwereren und brillanteren Potpourris herbei. Für Spohr, welcher damals schon den Ruf des besten Componisten unter den Violinspielern und des besten Geigers unter den Componisten genoß, war es natürlich auch wichtig, in Wien seinen Compositionen Geltung zu verschaffen. Gleich sein erstes Concert leitete Spohr

---

[1]) Ludwig Spohr, geb. 5. April 1784 in Braunschweig (die Angaben der meisten Handbücher, Spohr sei 1782 oder 1783 in Seesen geboren, sind falsch), wurde schon mit 14 Jahren der herzoglichen Capelle eingereiht. Drei Jahre später genoß er den Unterricht Franz Eck's, damals des berühmtesten deutschen Geigers. Er begleitete diesen seinen Meister auf einer Reise nach Rußland, unternahm dann selbst (1804) eine Kunstreise in Deutschland und 1807 eine zweite mit seiner jungen Gattin Dorothea. Nach verschiedenen großen Reisen nahm Spohr einen Ruf als Capellmeister (später Generalmusikdirector) in Cassel an. Er starb daselbst, hochbetagt und hochgeehrt, i. J. 1859. — Spohr's erste Frau, Dorothea, Tochter der Sängerin Scheidler vom Gothaer Theater, ist geb. i. J. 1787 und starb 1834 in Cassel. Sie war auch eine tüchtige Pianistin und producirte sich als solche, als sie in späteren Jahren sich ihrer Gesundheit wegen des Harfenspiels enthalten mußte. Für sie schrieb Spohr sein Clavierquintett mit Blasinstrumenten op. 52. Auch Spohr's zweite Frau, aus Rudolstadt gebürtig, war eine fertige Pianistin und ließ sich in Berlin (1845) und Frankfurt (1846) mit Compositionen ihres Gatten hören.

mit dem ersten Satz seiner Es dur-Sinfonie ein, welcher jedoch ob der „unmäßigen Länge“ wenig Wirkung machte. Nicht viel besser erging es seinem Oratorium „Das jüngste Gericht“ (Text von Aug. Arnold), das am 21. und 24. Jänner 1813 durch die Tonkünstler-Societät im großen Redoutensaal aufgeführt wurde. (Vergl. S. 199). Spohr gesteht selbst in seiner Biographie, daß er in Wien mehr durch sein Spiel als durch seine Compositionen reussirt habe. Dennoch brachen sich bald einige seiner Streichquartette und manches brillante Concertstück Bahn. Seine volle Reife als Componist hatte Spohr damals noch nicht erlangt; erst nach dem Wiener Aufenthalt erschienen seine bedeutenderen Arbeiten [1]). Das von Spohr geleitete Theaterorchester (an der Wien) war seinem Ausspruch zufolge damals das beste in der Residenz. Seine Frau wirkte darin als Harfenspielerin mit, sein Bruder Ferdinand und sein Schüler M. Hauptmann als Violinspieler. Spohr löste seinen Contract mit dem Theater an der Wien zu Ende des Jahres 1814 (im December gab er ein Concert mit dem Guitarrevirtuosen M. Giuliani) und verließ Wien im März 1815 definitiv, um eine längere Kunstreise zu unternehmen. Sein Abschieds-Concert fand im Februar 1815 im kleinen Redoutensaal statt und brachte ein neues Concert und ein Potpourri für die Violine, ein Potpourri für Violine und Harfe, dann eine Arie aus „Alruna“ — Alles von Spohr's Composition. — Ganz ohne Einfluß ist Spohr, der Begründer der deutschen Violinschule, keineswegs auf die Wiener Violinspieler geblieben, in deren Mitte er ja zwei Jahre zugebracht. Doch trat in Wien unter der Führung des vorzugsweise glänzenden und gefälligen Mayseder bald eine mehr virtuose Tendenz zu Tage. Nach Wasielewsky's Bemerkung zeigt die Wiener Schule, mit Spohr verglichen, „den natürlichen Gegensatz zwischen süddeutschem, mehr sinnlich-äußerlichem (wenn auch spirituellem) und norddeutschem, ernstem, innerlich geartetem Wesen“.

Vierzehn Tage nach Spohr's erstem Concert traf Rode [2]) aus Paris in Wien ein und gab am 21. Jänner 1813 sein erstes Concert im großen Redou-

[1]) Eine der duftigsten Blüten aus seinem Kranz war allerdings dem Wiener Publicum zugedacht: die Oper „Faust“. Spohr hatte das Libretto (von dem Wiener Schriftsteller Bernard) binnen vier Monaten mit großer Begeisterung componirt und für das Theater an der Wien bestimmt. Die Rolle des Faust war für Forti, Hugo für Wild, Mefisto für Weinmüller, Kunigunde für Mad. Campi geschrieben. Leider entzweite sich Spohr mit dem Grafen Palffy, Intendanten dieses Theaers, und „Faust“ erlebte seine erste Aufführung nicht in Wien, sondern in Prag unter C. M. Weber's Leitung am 1. Sept. 1816. Hierauf wurde die Aufführung an der Berliner Oper durch Meyerbeer veranlaßt, der die Arbeit in Wien entstehen gesehen und mit großem Interesse verfolgt hatte. „Hatte ich einige Nummern vollendet“, erzählt Spohr in seiner Selbstbiographie (I. 191), „so eilte ich damit zu Meyerbeer, der sie aus der Partitur spielte.“

[2]) Pierre Rode, geb. 1774 in Bordeaux, Schüler von Viotti, debutirte 1790 in Paris mit dem 13ten Concert seines Meisters. Seine Glanzepoche begann mit

tensaal. Spohr fand den berühmten Violinvirtuosen, der vor zehn Jahren sein höchstes Vorbild gewesen, zurückgeschritten, sein Spiel „kalt und manierirt". Er bemerkte, daß Rode an technischer Sicherheit viel eingebüßt habe, die schwierigsten Stellen vereinfacht und trotzdem zaghaft und unsicher spiele. Die Kritik constatirte, daß Rode die Erwartungen des Wiener Publicums nicht ganz befriedigt hat. „Sein Bogenstrich ist lang und kräftig, sein Ton stark, ja fast zu stark, schneidend; Sprünge und Doppelgriffe gelingen vorzüglich, doch mangelt ihm das, was alle Herzen elektrisirt und hinreißt." (A. M.-Z. von 1813.) Namentlich im Adagio ließ er kalt, und damit war Spohr's Sieg über ihn entschieden. Rode spielte fast nur eigene Stücke, seine Compositionen bildeten seit mehr als 15 Jahren einen der unentbehrlichsten Bestandtheile des Repertoirs aller Violinspieler. Sein erstes Concert in Wien war durch den ersten Satz von Beethoven's B dur-Sinfonie eingeleitet, Wild und die Sessi sangen.

Außer Spohr, Polledro und Rode hörte man in Wien in dem Decennium 1810—1820 eine Anzahl tüchtiger Geiger des Auslandes. Aus deutscher Schule sind zunächst Ferd. Fränzel, Friedrich Pixis und C. A. Seidler zu nennen. Der königlich bayerische Hofmusikdirector Ferdinand Fränzel (geboren 1770, † 1833), Sohn und Schüler des einst hochgeschätzten Ignaz Fränzel in Mannheim und diesem als Componist und Virtuose weit überlegen (vergleiche S. 108), spielte im Jahre 1814 im Kärntnerthor-Theater. Spohr, der Fränzel's Spiel im Jahre 1802 ungemein gelobt hatte, fand es 1815 „veraltet" — ein Beweis, welch' bedeutender Umschwung im Violinspiel sich zu Anfang dieses Jahrhunderts vollzogen. — Carl August Seidler (geb. 1778 in Berlin) ließ sich, nachdem er schon im Jahre 1806 in Wien concertirt hatte, daselbst im Jahre 1811 förmlich nieder. Er gab jährlich ein eigenes Concert und spielte fleißig in zahlreichen Akademien, vom Publicum und der Kritik stets sehr freundlich behandelt. Spohr rühmt ihm schönen Ton und sauberes Spiel nach. Im Jahre 1816 verließ er Wien mit seiner Gattin, der Sängerin Seidler-Wranitzky (We-

---

seiner Anstellung als Solospieler in der Privatcapelle des ersten Consuls i. J. 1800. Nach 3jährigem Aufenthalt in Petersburg und vielen Kunstreisen fixirte er sich in Berlin und heiratete daselbst (1814). Schließlich siegte die Sehnsucht nach seinem Vaterlande, er ließ sich in Bordeaux nieder, das er nur einmal wegen einer Reise nach Paris im Jahre 1828 verließ. In Paris wurde er inne, daß man sein Spiel — welches alle Sicherheit und Reinheit verloren hatte — nur noch aus mitleidiger Pietät applaudire. Diese Enttäuschung brach ihm das Herz; er kehrte krank nach Bordeaux zurück, wo er gelähmt und stumpfsinnig im Jahre 1830 starb. — Die Angabe in Fétis' Lexikon (VII. 281), Beethoven habe für Rode während dessen Wiener Aufenthalts die „deliciöse Romanze" componirt, ist irrig. Von Beethoven sind nur zwei Romanzen für Violine bekannt, von denen die eine (op. 40) im Jahre 1803, die andere (op. 50) im Jahre 1805 bereits erschienen war. (Vergl. Thayer's Chronol. Verzeichniß Nr. 102 und 104.)

ber's erste Agathe), um einem Rufe nach Berlin Folge zu leisten, wo er 1840 starb. Auch Friedr. Pixis (geb. 1786 in Mannheim) hatte schon im Jahre 1806 Wien flüchtig berührt, im Jahre 1816 kam er als gereifterer Künstler dahin zurück und gab, unterstützt von seinem damals in Wien weilenden Bruder, dem Pianisten Peter Pixis, einige Concerte im kleinen Redoutensaal. (Vergl. S. 212.) Beide Brüder hatten schon als Knaben frühzeitig gemeinsam Kunstreisen mit schönem Erfolg unternommen. Friedrich (ein Schüler Fränzel's des Vaters) spielte bereits im Jahre 1800 in Braunschweig mit dem eben emporstrebenden nur zwei Jahre älteren Spohr ein Doppel-Concert von Pleyel. Spohr spricht einmal (in seiner Selbstbiographie) von „Pixis' falschem, aber feurigem Spiel", betont aber doch die günstige Einwirkung, die er selbst in seinen Braunschweiger Anfängen von Pixis erfahren. Pixis war einsichtsvoll genug, seine früh begonnene unruhige Virtuosenlaufbahn nicht zu lange fortzusetzen. Er trat 1811 in das neugegründete Conservatorium in Prag ein, wo er als Lehrer und Orchesterdirigent bis zu seinem Tode (1842) auf das Rühmlichste wirkte. Anton Bohrer (1783 geboren, † 1852), ein Schüler R. Kreutzer's, stand zwar etwas im Schatten neben seinem Bruder Max, dem trefflichen Violoncellvirtuosen, mit dem er stets gemeinsam concertirte, fand aber doch als Geiger wie als Componist die verdiente Anerkennung. Von geringerer Bedeutung waren die Concerte der Geiger Jansen (früher Pianist) Beckers (Schüler von Spohr) im J. 1815, und des württemberg. Kammermusicus Ad. Wiehle (1819). Ernst Fesca, Concertmeister in Carlsruhe und fruchtbarer Quartettencomponist (geb. 1789, † 1826), hat während seines Wiener Aufenthaltes im Jahre 1814 jedenfalls nur in Privatcirkeln gespielt, doch publicirte er daselbst die drei ersten Lieferungen seiner so beliebt gewordenen Quartette. Im Jahre 1817 kamen Novelli[1]) und sein Schüler, der junge nachmals berühmte Bernhard Molique, nach Wien, ohne viel Aufmerksamkeit zu erregen. Die M.-Z. rühmt Novelli als einen „höchst angenehmen Spieler, der durch seinen melodiösen, schmeichelnden Vortrag die Herzen der Zuhörer zu rühren weiß". Ein anderer italienischer Geiger, der 1818 nach Wien kam, war Felix Radicati, Orchesterdirector aus Bologna (geb. 1778 in Turin). Er ließ sich in Wien nieder, wo er mehrere Violincompositionen veröffentlichte und im Jahre 1823 in Folge eines Sturzes aus dem Wagen starb. Paris sandte im Jahre 1812 Madame Larcher, die zwei Concerte im kleinen Redoutensaal gab, und den bekannten Violinvirtuosen Mazas. Mazas[2]), ein Schüler Baillot's und vorzugsweise Repräsentant

[1]) Pietro Novelli, geb. 1793 in Parma, wurde einer der tüchtigsten Schüler von R. Kreutzer in Paris. Nach einigen daselbst verbrachten Jahren kehrte er nach Bergamo zurück, wo er als erster Violinspieler des Theaters im Jahre 1838 starb. — In Wien heiratete er 1817 die Clavierspielerin Micheline Förster, eine Tochter des Componisten und Lehrers Emanuel Förster.

[2]) Jacques-Féréol Mazas, geb. 1782 in Beziers, Baillot's Schüler am Pariser Conservatorium, verließ Paris 1811, um größere Kunstreisen zu machen. Im

der äußerlichen, virtuosen Richtung der Pariser Schule, verstand damals die Wiener durch sein brillantes, aber kaltes Spiel ebenso wenig zu entzücken, als bei seinem zweiten, durch enorme Reclamen vorbereiteten Besuch im J. 1826. Publicum und Kritik waren in dem Urtheile einig, Mazas sei „mit Mayseder und Böhm nicht zu vergleichen“.

Ein anderer Franzose, der an Reclame noch ungleich Größeres und Sonderbareres leistete, erschien in der Person des Herrn Alexander Boucher[1]). Er hatte eine frappante Aehnlichkeit mit Napoleon und beutete dieselbe so weit aus, daß er die Haltung des Kaisers, seine Art den Hut aufzusetzen, eine Prise zu nehmen u. s. w. getreu eingeübt hatte. Kam Boucher in eine fremde Stadt (so erzählt Spohr), so präsentirte er sich sogleich mit diesen Künsten auf den Promenaden oder im Theater, um die Aufmerksamkeit des Publicums auf sich zu ziehen. Er verbreitete sogar das Gerücht, er werde von den Siegern wegen dieser Aehnlichkeit, die das Volk an den geliebten Verbannten erinnere, angefeindet und aus Frankreich vertrieben[2]). In Wien gab Boucher eine Reihe von Concerten theils im landständischen Saal, theils im Wiedner Theater. Die Wiener Musikzeitung von 1822 nennt ihn einen „merkwürdigen Schwärmer“ und seine Virtuosität eine so halsbrecherische, „daß sie einen halb komischen Charakter annimmt“. Er gefiel sich nämlich darin, seine übrigens höchst virtuosen Vorträge mit den ausgesuchtesten Spielereien: Geigen mit umgekehrten Bogen, unter dem Steg, die Violine hinter dem Rücken haltend u. s. w. auszuschmücken. Boucher's Gattin producirte sich in diesen Concerten als Virtuosin auf der Pedalharfe. Obwohl eine musikalisch hochgebildete Frau, hatte sie doch von der Charlatanerie ihres Gatten hinreichend angezogen, um sich mitunter als Harfenistin und Pianistin zugleich zu produciren, indem sie mit der linken Hand Clavier und dazu mit der rechten Harfe spielte!

Jahre 1827 concertirte er mit vielem Erfolg in Deutschland, namentlich in Berlin. Nach Paris zurückgekehrt (1829) spielte er dort öffentlich, man fand ihn jedoch in seiner Kunst sehr zurückgegangen. Einige Jahre lang wirkte M. als Musikdirector in Orleans, dann in Cambrai. Er starb 1849.

[1]) Alexander Boucher, geb. in Paris 1770, ging mit 17 Jahren nach Spanien und wurde dort erster Geiger in der Capelle König Carl IV. Nach langem Aufenthalt daselbst kehrte er nach Paris zurück, verließ es aber wieder gegen 1820 um Kunstreisen in Deutschland, England und Rußland zu unternehmen. Er starb 91 Jahre alt in Paris 1861. Seine Frau (Céléste Gallyot), die sich als Harfenvirtuosin schon im J. 1794 in Paris mit Erfolg hören ließ, starb daselbst 1841.

[2]) In Lille kündigte Boucher sein letztes Concert mit folgenden Worten an: Une malheureuse ressemblance me force de m'expatrier, je donnerai donc un concert d'adieu etc. Spohr, den er 1819 in Brüssel kennen lernte, gab er ein Empfehlungsschreiben, worin es heißt: „Enfin, si je suis le Napoléon des violons, Mr. Spohr en est bien le Moreau“. (Spohr's Selbstbiogr. II. 73.) Auch C. M. Weber's Biographie von Max v. Weber enthält (II. 326) sehr unterhaltende Stückchen aus Boucher's Virtuosenlaufbahn.

Gegen das Ende der zwanziger Jahre übten zwei jugendliche Geiger bedeutende Anziehungskraft. Zuerst der 13jährige Leon de St. Lubin [1]), der in einer Wohlthätigkeits-Akademie (1821) mit einem Concertsatz von Spohr debutirte und fortan bis zum J. 1830 jährlich ein Concert gab. Im J. 1826 führte er im kleinen Redoutensaal eine Reihe eigener Compositionen auf, die allerdings wenig Lob ernteten. Sodann der 12jährige Heinrich Ernst, ein Schüler des trefflichen Böhm. Er producirte sich zum ersten Mal in einem öffentlichen Prüfungs-Concert des Conservatoriums, am 1. September 1825. Die glänzenden Prophezeiungen, die man damals dem talentvollen Knaben mitgab, haben spätere Jahre vollständig gerechtfertigt. Damals war Ernst, wie der junge Lißt und Thalberg, eines der bedeutsamen Anzeichen einer sich vorbereitenden, neuen Virtuosenepoche. Wir erwähnen noch des eigenen Concerts, das der junge Ernst im J. 1827 im Landhaussaal gab (er spielte ein Concert von Rode), um ihn später in Wien, dem Ausgangspunkt seines Ruhms, als vollendeten Meister wieder zu begegnen. Geringes Aufsehen machte die Violinspielerin Madame Paravicini [2]) im J. 1826. Um so größeren künstlerischen Anwerth fand im folgenden Jahr (1827) der Hannover'sche Concertmeister Louis Maurer [3]), ein Geiger von anerkannter Gediegenheit, der nicht weniger als 6 Concerte gab. Er machte die Wiener mit seinem „Concert für 4 Violinen" bekannt (gespielt von Maurer, Böhm, St. Lubin und G. Hellmesberger), das lange Zeit als Steckenpferd überall

---

[1]) Saint-Lubin (Léon de), geb. in Turin 1805, ließ sich 1817 in Berlin und Dresden hören, wo er einige Lectionen bei Polledro nahm. Hierauf studirte er ein Jahr lang bei Spohr in Frankfurt. Im J. 1819 ließ er sich in Wien nieder, und wurde 1827 Orchestergeiger, dann Musikdirector im Josephstädter Theater. Er schrieb hier außer zahlreichen Concerten, Trios und Quartetten auch die Musik zu mehreren Balleten und Zauberopern. Im J. 1830 folgte er einem Rufe nach Berlin, wo er die Stelle eines Orchesterdirectors im Königstädter Theater annahm und bis zu seinem Tode (1856) versah.

[2]) Julie Paravicini, geb. in Turin 1769, Schülerin von Viotti, glänzte bei ihrem ersten Auftreten in Paris (1797) und erntete vielen Beifall in Deutschland in den Jahren 1799 bis 1805. Von ihrem Gatten getrennt, wurde sie die Maitresse des Grafen Alberganti und ließ sich auch unter diesen Namen (1805) in Ludwigslust bei Hof vorstellen. In den folgenden 15 bis 20 Jahren scheint sie aus ihrem musikalischen Talent keinen Nutzen gezogen zu haben. Erst im J. 1826 erschien sie wieder als Concertgeberin in Wien, hierauf in Prag, München u. s. w. volle zehn Jahre lang. Man bewunderte noch den starken Bogenstrich der sechzigjährigen Frau, obwohl ihr Spiel mangelhaft und veraltet war. Sie spielte fast nur Compositionen ihres Meisters Viotti.

[3]) Louis Maurer, geb. 1789 in Potsdam, wurde früh Mitglied der königl. Capelle, nach deren Auflösung (1806) er auf Kunstreisen ging und mehrere Jahre in Rußland, in einer fürstlichen Privatcapelle wirkte. Im J. 1819 wurde er Concertmeister in Hannover, wo er bis 1832 blieb, übersiedelte neuerdings nach Rußland, und fixirte sich schließlich in Dresden.

paradirte, wo sich 4 Geiger zusammenfanden, die es vortragen und sich vertragen konnten. — Hatte man in dem excentischen Boucher eine Art Vorläufer Paganini's kennen gelernt, so wurde bald darauf ein junger Böhme, Slawjk, als „künftiger Nachfolger und Erbe Paganini's" gefeiert. Josef Slawjk [1]) hatte als Schüler von Pixis kaum das Prager Conservatorium absolvirt, als er im J. 1826 (dann 1828) Wien durch seine Virtuosität in größtes Erstaunen setzte. Man fand Slawjk „an technischer Fertigkeit alle hier bekannten Violinisten übertreffend", bemerkte hingegen „neben der vollendetsten Präcision in allen Salti mortali Mangel an Reinheit beim Vortrag der leichtesten Stellen." Leider war die irdische Laufbahn des jungen Künstlers zu kurz, um ihn wirklich bis an das gehoffte hohe Ziel zu führen.

Das Beste zuletzt: Paganini selbst kam im J. 1828 nach Wien [2]). Wenn es überhaupt sehr schwierig ist, sich von Virtuosen, Sängern, Schauspielern, die man nicht selbst gehört, ein annähernd sprechendes Bild zu machen und zu skizziren, so grenzt dies bei Erscheinungen wie Paganini hart ans Unmögliche. Stimmen doch alle zeitgenössischen Schilderungen darin überein, in seinen Leistungen den Charakter des gänzlich Unvergleichlichen, schlechthin Neuen und Eigenthümlichen hervorzuheben. Paganini (sagt Rühlmann in seiner werthvollen Skizze „die Kunst des Violinspiels") hatte sich von Haus aus zur Aufgabe gestellt, nur Neues und Unerhörtes zu leisten. Während die großen Meister der

[1]) Josef Slawjk, geb. 1806 in Böhmen, Schüler des Prager Conservatoriums, kam 1825 nach Wien und blieb 4 Jahre daselbst. Paganini, den er hier hörte, machte einen tiefen Eindruck auf ihn und wurde sein Vorbild. Nach mehreren Jahren eifrigen Studiums trat er wieder vor das Wiener Publikum, das ihn zuletzt in seinem Abschieds-Concert am 28. April 1833 bewunderte. Er hatte eine lange Kunstreise vor, wurde aber schon in Pest von einem Nervenfieber befallen und starb daselbst am 30. Mai 1833, im Alter von 27 Jahren.

[2]) Nicolo Paganini, geb. 1784 in Genua, spielte daselbst schon in seinem 9. Jahre öffentlich und begann im J. 1797 in Begleitung seines Vaters seine Kunstausflüge. Bis zum J. 1828, wo er in Wien seinen ersten Triumph auf fremdem Boden feierte, hatte P. seine Kunstreisen auf Italien beschränkt. Von Wien ging er nach Deutschland, und erst im J. 1831 nach Paris und London. Nach sechsjähriger Abwesenheit kehrte P. im J. 1834 nach Italien zurück und lebte abwechselnd in Genua, Mailand und auf seinem Gute bei Parma. Die Anzeichen einer Kehlkopfschwindsucht zeigten sich im J. 1837, 2 Jahre später wurde P., bereits unfähig ein vernehmbares Wort zu sprechen, nach Marseille und Nizza geschickt. In Nizza starb der große Künstler am 27. Mai 1840, im 57. Jahre. Er hinterließ einen Sohn, Achilles (die Mutter desselben war die Sängerin Antonia Bianchi aus Como), welcher von P. ein Vermögen von 2 Millionen und eine kostbare Instrumentensammlung erbte. Seine Guarneriusgeige, die einzige, die ihn auf allen seinen Reisen begleitete, vermachte P. der Stadt Genua, damit kein anderer Künstler nach ihm je in deren Besitz gelange. Die sorgfältigste und ausführlichste Biographie P.'s schrieb Fétis (Paris, 1851).

vorigen Periode im Grundwesen wenig verschieden waren, erschien bei Paganini Alles neu, nie gehört. Zu den wichtigsten seiner Effectmitteln gehörte das Umstimmen der 4 Saiten, wodurch ihm sonst unausführbare Passagen und Accordfolgen möglich wurden. Seine Bogenführung war in ihrem eigenthümlichen Werfen und Springen ganz neu, scheinbar fast regellos, in Wahrheit aber das Resultat des außerordentlichsten Studiums. Dasselbe galt von seiner Applicatur. Hiezu gesellte sich die ausgedehnteste Anwendung des Flageotspiels, das er bis zu Doppelflageolettönen, Doppeltrillern, chromatischen Scalen &c. erweiterte. Endlich erzielte er mit seinen harfenähnlichen Begleitungen (pizzicato mit der linken Hand) zu einer ununterbrochen getragenen Melodie zauberische Wirkungen, mitunter gar die Täuschung, daß man zwei verschiedene Künstler zu gleicher Zeit höre. Diese Neuheit und Vollendung der technischen Kunst war zwar vorstechend in Paganini's Spiel, aber sie würde für sich allein nimmermehr die tiefe und hinreißende Wirkung erklären, die dasselbe auf Jedermann übte. Sein Vortrag war, bei starker Hinneigung zum Bizarren, von überwältigender Genialität. „Paganini hat in Weimar gespielt," erzählt Holtei in seinen „Vierzig Jahren", „und auch dort auf seinen elenden 4 Saiten wimmernd den Menschen die Herzen im Leibe umgerührt. Seit ich ihn gehört, läßt mich jedes Virtuosenthum kalt." Es war um so schwerer das Räthsel dieser Erscheinung zu lösen, als die Person mit der Kunstleistung so untrennbar zusammenhing. Der „düstere Mann, in Märchen eingehüllt", übte schon durch seine Erscheinung eine Art grauenhaften Zaubers über die Menschen.

A. B. Marx schildert Paganini's Auftreten sehr lebendig: „Man muß ihn im überfüllten Opernhause unter Tausenden von Zuhörern erwarten, von Bank zu Bank die seltsamsten Gerüchte laufen hören und nun nach langer Pause den seltsamen, krank verfallenen Mann mit leisem, eiligem Schritt durch die Musiker hervorgleiten sehen, das fleisch- und blutlose Gesicht im dunklen Locken- und Bartgewirr mit der kühnsten Nase voll Ausdruck des wegwerfendsten Hohnes, mit Augen, die wie schwarze Edelsteine aus dem bläulichen Weiß glänzen. Nun sogleich hastiger Anfang des Ritornells, und nun der schmelzendste und kühnste Gesang, wie er nie auf einer Geige gedacht worden ist." (Berliner Musikzeitung Nr. 16 vom J. 1829.) Robert Schumann, der als Jüngling eigens von Heidelberg nach Frankfurt gefahren war, um Paganini zu hören, äußerte sich mit warmer Begeisterung über diesen Künstler, dessen Violincapricen er bekanntlich für das Piano bearbeitete. Spohr urtheilt über Paganini: „Seine linke Hand, wie die immer reine Intonation schienen mir bewunderungswürdig. In seinen Compositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte." (Selbstbiogr. II. p. 180.) Ein so ruhig nüchternes Urtheil über Paganini war übrigens eine äußerste Seltenheit. Niemals hat man in der Journalistik einen solchen Taumel von Entzücken und Bewun-

derung erlebt. Nur einmal wiederholte sich noch Aehnliches, bei Lißt, wo die Terminologie des Enthusiasmus in den Journalen gleichfalls zu bersten drohte. Freilich hatte inzwischen die Tageskritik in maßloser Uebertreibung des Ausdrucks erkleckliche Fortschritte gemacht. Ueber Paganini schrieben aber selbst besonnene Männer wie Ortigue kritische Delirien wie folgendes: „On ne peut pas appeler Paganini sublime, parce que sublime est un mot inventé par les hommes!“ (Balcon de l'Opéra, p. 255.) Ist es dann zu verwundern, wenn Wiener Blätter, wie der Sammler (Nr. 52 von 1828) zur Charakterisirung Paganini's Ausdrücke übereinander häuften, von welchen „gigantische Unübertrefflichkeit“ noch zu den schwächsten gehört?

Paganini's erstes Concert in Wien fand am 29. März 1828 im großen Redoutensaal statt. Der ungewöhnlich hohe Eintrittspreis [1]), vielleicht auch einiges zuwartende Mißtrauen mochte Schuld sein, daß der Saal nur halb voll war. Aber der Eindruck spottete jeder Beschreibung. Augenzeugen erzählen uns, daß man stundenlang nach dem Concerte Gruppen in allen Straßen sah, welche nur über Paganini sprachen. Sein Concert hatte die Bedeutung eines großen Ereignisses erlangt. Die folgenden fünf Concerte P.'s im großen Redoutensaal (dieser damals für Concerte noch selten benützten imposanten Räumlichkeit) waren überfüllt. F. v. Seyfried erzählt, daß Hunderte in den angrenzenden Corridors lauschen mußten, ohne den großen Geiger selbst zu erblicken; er selbst (Seyfried) sah die große Sofie Schröder, die keinen Platz mehr erhalten, auf den Stufen sitzen, die zum Concertsaal führen. („Rückschau“ S. 250.) Ganz Wien drehte sich in einem wahren Paganinischwindel: Kleider, Speisen, Frisuren wurden nach Paganini genannt. Man verkaufte Dosen und Stöcke mit seinem Porträt, prägte Medaillen zu seiner Erinnerung. Auch die letzte Weihe der Popularität, die Parodie, blieb für Paganini nicht aus; schon am 22. Mai 1828 spielte Wenzel Scholz im Wiedner Theater den Virtuosen Streicherl in der neuen Posse „Der falsche Virtuos oder das Concert auf der G-Seite“. Drei Jahre später (1831) erschien noch eine zweite parodirende Posse im Leopoldstädter Theater „Nicolo Zaganini, der große Virtuos“, worin Just in der Nachäffung des Gefeierten excellirte. Paganini (der sich auch zweimal im Burgtheater in den Zwischenacten eines Lustspiels producirte) begann seine Concerte in der Regel mit einem Solo. Er dürfte der Erste gewesen sein, der große Concertstücke auf der Violine allein (ohne jede Begleitung) vortrug. Nur eigene Compositionen

---

[1]) Seyfried, so wie noch lebende Zeugen aus jenen Tagen geben das Entrée zu Paganini's Concerten mit fünf Gulden CM. an, weshalb man auch die Fünfgulden-Banknoten scherzweise „Paganinerl“ nannte. Nach den mir vorliegenden Original-Concertzetteln und Zeitungs-Inseraten betrug jedoch der Eintritt auf die Gallerie (damals der vornehmste Platz) 4 fl. CM. oder 10 fl. W. W.; der Eintritt in den Saal 2 fl. CM.

spielte er. Die beliebtesten, am häufigsten wiederholten waren: Die Hexenvariationen (über den Hexentanz aus „Le nozze de Benevento“, einem Mailänder Ballet von Viganò mit Musik von Süßmayer); das G moll-Concert (worin ein in Fis gestimmtes Glöckchen im Orchester ertönte, das sich mit derselben Note im Flageolet der Violine schön verband); der „Carneval von Venedig“; das „Movimento perpetuo“; endlich die (gewöhnlich für den Schluß aufgesparten) Variationen auf der G-Seite über die österreichische Volkshymne. Aus Besorgniß, die Anziehungskraft seiner Concerte vielleicht zu schwächen, verweigerte P. zeitlebens jede Publication seiner Compositionen. Auch führte er auf seinen Reisen blos die Orchesterstimmen mit, niemand bekam den Soloviolinpart oder eine Partitur jemals zu sehen. Paganini's Compositionen erschienen erst nach seinem Tode, und zwar nur 9 an der Zahl, da alle übrigen sich nur in skizzenhafter oder unvollendeter Aufschrift vorfanden.

Das Violoncell war in dieser Periode (1800—1830) durch tüchtige einheimische Kräfte vertreten, von denen die beiden Krafft, dann Linke und Merk die thätigsten und einflußreichsten waren. Die beiden Violoncellisten Krafft[1]) (deren Carriere noch vollständig in den alten fürstlichen Privatcapellen wurzelt) standen im Dienst des Fürsten Lobkowitz. Insbesondere der Sohn, Nicolaus, galt als vortrefflicher Cellist und ward von B. Romberg hochgeschätzt. Der alte Krafft (Anton) war der ursprüngliche Cellist in Schuppanzigh's Quartetten. An seine Stelle trat später Josef Linke[2]). War dieser treffliche Künstler insbesondere für die Pflege des Quartettspiels wichtig, so glänzte sein jüngerer College Merk vorzugsweise als Solist. Sie verhielten sich zu einander etwa wie Schuppanzigh zu Mayseder und repräsentirten in Wien das Violoncell in ähnlicher Tüchtigkeit, Ausdauer und Stylweise, wie jene

[1]) Anton Krafft, der Vater (geb. 1751 in Böhmen, † 1820), wurde von J. Haydn als erster Cellist in die Esterhazy'sche Capelle engagirt, wo er 13 Jahre lang verblieb. Dann trat er in die Capelle des Fürsten Grassalkowitz, endlich des Fürsten Lobkowitz, der ihn (1796) zugleich mit seinem Sohn Nicolaus Krafft (geb. 1778 in Esterház) engagirte. Fürst Lobkowitz sorgte für den jungen Krafft in wahrhaft patriarchalischer Weise: er sandte ihn zur Ausbildung zu dem berühmten Cellisten Düport nach Berlin, von wo der junge Künstler sich mit einem Abschieds-Concert (1801) auf das Vortheilhafteste empfahl. Im Jahre 1809 wurde er erster Cellist im Wiener Hofoperntheater; Fürst Lobkowitz setzte ihm eine lebenslängliche Pension aus, an welche blos die Verpflichtung geknüpft war, daß Krafft ohne des Fürsten Bewilligung nirgend als in dessen Palais sich producire. Im Jahre 1824 verletzte sich Krafft den Daumen und mußte während der folgenden zehn Jahre allmälig immer mehr dem Spiel entsagen, bis er 1834 sich gänzlich zurückzog.

[2]) Jos. Linke (geb. 1783 in Schlesien) kam 1808 nach Wien, wo er sofort in das Rasumowsky'sche Quartett eintrat, dann (1818) im Theater an der Wien und dreizehn Jahre später im Hofoperntheater (als College von Merk) angestellt wurde. Er starb in Wien 1837.

beiden die Violine. Merk [1]) fixirte sich nach mehrjährigen Reisen im Jahre 1816 in Wien, wo er als Solospieler in der Oper, als Lehrer am Conservatorium und fleißiger Concertgeber unermüdlich und stets von der Sympathie des Publicums getragen wirkte. Er concertirte häufig gemeinsam mit Mayseder, spielte mit Vorliebe dessen Compositionen und konnte füglich der Mayseder des Violoncells heißen. Auch wurden beide gleichzeitig (1834) zu kaiserlich österreichischen Kammervirtuosen ernannt. Merk wirkte auch als Cellist in Böhm's Quartettproductionen. Als Virtuose hatte er bald sowohl Linke als Friedrich Wranitzky überflügelt. Letzterer nahm unter den Wiener Cellisten jener Epoche gleichfalls eine geachtete Stellung ein und spielte gegen die zwanziger Jahre häufig Duos mit seinem Bruder, dem Geiger Anton W., in Concerten [2]).

Einer der besten Schüler Merk's war Leopold Böhm (geb. 1806 in Wien), der als erster Violoncellist im Josefstädter, dann im Wiedener Theater thätig, in den zwanziger Jahren häufig in Concerten mitwirkte, bis er 1828 zur Fürstenberg'schen Capelle nach Donaueschingen abging, wo er in den fünfziger Jahren starb.

Als die größten und berühmtesten Violoncellvirtuosen dieser Epoche (1800 bis 1830) waren Bernhard Romberg [3]) und Max Bohrer [4]) anerkannt; sie

[1]) Josef Merk, geb. 1795 in Wien, gestorben 1852 eben daselbst, war ein Schüler Philipp Schindlöcker's, des tüchtigen Cellisten der Wiener Oper und Hofcapelle (geb. 1753, † 1837), dessen Ruhm freilich stets ein local wienerischer geblieben ist.

[2]) Friedrich und Anton Wranitzky waren Söhne des im Jahre 1819 verstorbenen Lobkowitz'schen Capellmeisters Anton W.

[3]) Bernhard Romberg ist im Jahre 1767 (und nicht, wie die meisten Handbücher melden, 1770) in Dickluge, im Großherzogthum Oldenburg, geboren, lebte aber schon in früher Jugend in Münster. Er wirkte 1793—99 im Theaterorchester in Hamburg unter Schröder's Direction. Im Jahre 1800 concertirte er mit ungemeinem Erfolg in Paris, wo er durch drei Jahre als Professor am Conservatorium fungirte. Die folgenden Jahre verbrachte er größtentheils auf weiten und zahlreichen Kunstreisen. Sein eigentlicher Wohnsitz war von 1827 an Berlin. Im Jahre 1840 ließ er sich hochbejahrt noch in Paris in Privatkreisen hören, kaum mehr als ein Schatten des frühern großen Künstlers. Er starb 1841 in Hamburg. — Der Componist und Geiger Andreas Romberg ist ein Vetter, der Fagottist Anton R. ein Bruder Bernhard R.'s.

[4]) Max Bohrer, geb. 1785 in München, trat schon mit 14 Jahren in die dortige Hofcapelle. Als er B. Romberg gehört hatte, nahm er sich dessen Spiel zum Muster. Er machte sehr viele Kunstreisen, fast immer gemeinschaftlich mit seinem älteren Bruder Anton Bohrer (geb. 1783), einem tüchtigen Violinspieler, der zwar als Virtuose dem ersteren nicht gleichstand, aber durch die Composition zahlreicher geschmackvoller Duos, welche die Brüder zusammen ausführten, einen namhaften Theil an dem Erfolg dieser Concerte hatte. Anton B. hatte bei R. Kreutzer in Paris

hatten durch zahlreiche und weite Reisen diesen Ruhm stets frisch und unangetastet erhalten. Beide haben Wien zu wiederholten Malen besucht. B. Romberg war schon im Jahre 1800, dann 1806 in Wien aufgetreten, M. Bohrer zuerst im Jahre 1811. Das Jahr 1822 fand sie beide wieder in Wien. Romberg gab vier Concerte im landständischen Saal und soll in dieser einen Concertsaison eine Summe von 10,000 fl. in Wien durch sein Talent verdient haben. Sein eilfjähriger Sohn Carl wirkte in diesen Concerten als angehender Cellovirtuose mit. M. Bohrer spielte mit seinem Bruder, dem Violinspieler Anton B., zweimal im Kärntnerthortheater, ein drittesmal im landständischen Saal. Die Concerte des Einen wie des Andern waren (trotz des damals hohen Preises von 5 fl. W. W.) vollauf besucht und erregten den Enthusiasmus der Hörer. Man gefiel sich in Parteinahme und Vergleichungen, wie später zwischen Lißt und Thalberg. In der That hatte jeder der Beiden damals nur einen ebenbürtigen Rival, und dies war — der Andere. Romberg (damals seit mehr als zwanzig Jahren berühmt) hatte die Anciennität und den Adel der Classicität für sich, sein Spiel war das grandiosere und correctere, bei einiger Nüchternheit. M. Bohrer besaß mehr Grazie und Empfindung, bei modernerer Technik. Die Wiener Zeitschrift vom Jahre 1822 faßte eine Vergleichung beider Künstler in das Apperçu zusammen: Romberg spiele für die Ewigkeit, Bohrer für den Salon. Einen bedeutenderen Einfluß auf die Entwicklung des Instruments übte Romberg schon durch seine zahlreichen Compositionen, welche durch Jahrzehnte das Hauptrepertoire aller Cellisten bildeten.

Diesen beiden Matadoren stand von fremden Virtuosen wohl der Dresdener Violoncellist Kummer[1]) am nächsten, der im Jahre 1821 (auch später 1835) in Wien concertirte. Von minder bedeutenden auswärtigen Cellisten ließen sich in Wien (ohne besonderen Erfolg) hören: Pierre Legrand aus München (im Jahre 1807), Funke (1822), Fränzel (1825) und Birnbach (1824).

Auch der Contrabaß blieb in Wien nicht unvertreten als Concertinstrument. Mit einer uns heutzutage schwer begreiflichen Liebenswürdigkeit hörte das Wiener Publicum in den Jahren 1810—1830 alljährlich ein Concert des Contrabassisten vom Theater an der Wien Johann Hindle (geb. in Wien 1792,

---

studirt und seine ersten Kunstreisen mit seinem Vater, dem Contrabaßspieler Caspar B., unternommen. — Die beiden Brüder heirateten zwei Schwestern Dulcken, treffliche Pianistinen. — Sofie Bohrer, die als jugendliche Claviervirtuosin späterhin so viel Aufsehen machte, ist die Tochter Max Bohrer's. — Letzterer durchreiste noch anfangs der vierziger Jahre Amerika und 1847 Holland und England, hatte sich aber gleich seinem älteren Rivalen Romberg bereits vollständig überlebt.

[1]) Friedrich August Kummer, geb. 1797 in Meiningen, trat 1822 in die Capelle des Königs von Sachsen, wo er durch 30 Jahre als erster Violoncellist wirkte. In den dreißiger Jahren unternahm er mehrere Kunstreisen. Sein älterer Bruder Carl K., vortrefflicher Oboist, ist gleichfalls in der Dresdener Capelle angestellt.

† 1862), der auf seinem Ungeheuer Polonaisen, Variationen und Opernfantasien in Menge herabsäbelte. Er that dies allerdings mit großer Geschicklichkeit, machte paganinische Kunststücke und wußte insbesondere mit Flageolett-Effecten zu glänzen. Hindle hatte nur einmal Rivalität zu erfahren, und zwar von dem Contrabassisten Anton dal'Occa (geb. 1763 bei Bologna, † 1846 in Florenz), welcher im Jahre 1821 ein Concert gab, ohne, wie es scheint, damit etwas anderes als die Luft zu erschüttern. Dieser bediente sich der in Italien und Frankreich üblichen dreisaitigen Baßgeige, während Hindle und seine deutschen Collegen an der viersaitigen festhielten. Allmälig wurde man denn doch solcher Productionen müde, und es regte sich die Opposition gegen dies Ungethüm als Concertinstrument. Diese Wahrnehmung mochte Hindle zu dem Experiment bewogen haben, sich in einem Concert (1826) als Virtuose auf der Violine, dem Cello und dem Contrabaß hören zu lassen. Warum der universelle Künstler die Bratsche übergangen hatte, ist uns nicht bekannt.

3. Bläser.

Concerte auf Blasinstrumenten waren zu jener Epoche (1800—1830) an der Tagesordnung. Zahlreiche Virtuosen auf der Flöte, Oboe, Clarinette, dann Fagott, Waldhorn, sogar der Trompete und Posaune reisten unablässig auf ihre Kunst. Dazu kam in Wien die Uebung, daß fast jeder bessere Solobläser aus den Theaterorchestern alljährlich sein eigenes Concert gab und selbst zur Mitwirkung in den verschiedenen bunt zusammengestoppelten Akademien gebeten wurde. In den zwei ersten Decennien dieses Jahrhunderts waren in Wien die blasenden Virtuosen an Zahl den Geigern und noch mehr den Pianisten überlegen. Erst im dritten Jahrzehent nahm ihre Zahl ab. Beginnen wir mit der Clarinette, so stoßen wir in den Jahren 1810—1815 gleich auf die drei berühmtesten deutschen Meister dieses Instruments: Iwan Müller, Bärmann und Hermstädt. Iwan Müller[1]), auch der Zeit nach einer der ersten Clarinettvirtuosen, concertirte 1810 im kleinen Redoutensaal. Er producirte dabei auch (mit Compositionen von Riotte) die Baßclarinette, welche wesentlich reformirt und praktisch zuerst eingeführt zu haben, sein großes Verdienst bleibt. Drei Jahre später

---

[1]) Iwan Müller, geb. 1781 in Reval (Rußland) von deutschen Eltern, kam 1809 nach Paris, hauptsächlich um dort die von ihm erfundene Clarinette mit dreizehn Klappen und eine neue Alt-Clarinette zur Geltung zu bringen, welche das sehr plumpe und unvollkommene „Bassethorn" ersetzen sollte. Die darüber niedergesetzte Pariser Commission stand jedoch offenbar nicht auf der Höhe ihrer Aufgabe und verwarf die Verbesserungen J. Müllers. Im Jahre 1820 verließ er Paris, kehrte vorerst nach Rußland zurück, reiste in Deutschland und starb zuletzt als Kammermusiker des Fürsten Lippe-Schaumburg in Bückeburg 1854. Er hat viele Compositionen und eine Clarinettschule veröffentlicht.

(1813) kam Bärmann[1]) nach Wien und gab gemeinschaftlich mit der Münchener Sängerin Demoiselle Harlaß Concerte. Einer der bedeutendsten Künstler auf seinem Instrumente, erfreute sich Bärmann bekanntlich der größten Hochschätzung und persönlichen Freundschaft C. M. Weber's, der eigens für ihn drei Clarinett-Concerte schrieb und verschiedene gemeinschaftliche Concertreisen mit ihm unternahm. Bärmann kam noch ein zweitesmal, im Jahre 1821, nach Wien, wo sich leider wegen des hohen Eintrittspreises von 5 fl. W. W. nur ein spärliches Publicum einfand. Hermstädt[2]) war der dritte berühmte Clarinettist, der in jener Epoche, und zwar in den Jahren 1814 und 1815, Wien besuchte. Er eröffnete seine erste Akademie mit einem Concert und einem Potpourri von Spohr. Auch für Hermstädt schrieb C. M. Weber (der in Prag mit ihm 1815 concertirte) einen Concertsatz, der jedoch verloren zu sein scheint. Zwei tüchtige einheimische Clarinettisten, Josef Friedlowsky und Sedlak († 1851), tauchten um diese Zeit auf und behaupteten sich, bleibend in Wien angestellt, durch eine ansehnliche Reihe von Jahren als Concertspieler. Insbesondere Friedlowsky (geb. 1777 bei Prag, † 1859), der im Jahre 1802 nach Wien gekommen und im Theater an der Wien angestellt war, excellirte als Clarinettist und bildete als Lehrer am Conservatorium eine Anzahl tüchtiger Schüler. Sein Sohn Anton F. ist gegenwärtig Clarinettist bei der Hofcapelle. Minder befriedigend waren Krause's Leistungen auf der „Inventions-Clarinette“ im Jahre 1811. Nennen wir noch die Brüder Bender[3]) und den Neapolitaner Sebastiani[4]), welche im Jahre 1820 concertirten, so haben wir alle halbwegs namhaften Clarinettisten dieser Periode aufgezählt.

Noch stärkere Vertretung fand die Oboe. Im ersten Decennium unseres Jahrhunderts hörte man in Wien Vorträge der altbekannten Oboisten Simon

---

[1]) Heinrich Josef Bärmann, geb. 1783 in Potsdam, von Michel Gost, dem Schüler des berühmten Clarinettisten Beer, gebildet, mußte durch zehn Jahre bei der Regimentsmusik Militärdienste thun. Nach der Schlacht bei Jena erhielt er eine Stelle im königlichen Orchester in München, wo er 1847 starb. Sein Bruder, Carl B. († 1832), war ein ausgezeichneter Fagottist im Dienste des Königs von Preußen. Denselben Namen, Carl B., führt der Sohn von Heinr. Jos. B. (geboren 1820 in München), selbst ein tüchtiger Clarinettist und fruchtbarer Compositeur für dies Instrument, der im J. 1841 in Wien concertirte.

[2]) Hermstädt (Joh. Simon), geb. 1778 in Langensalza, mehrere Jahre Clarinettist in einem Regiment, fand eine Stelle in Sondershausen, wo er im Jahre 1846 starb.

[3]) Jacob Bender, geb. in Bechtheim 1798, und sein Bruder Valentin B. (geb. 1800 eben daselbst) wirkten als treffliche Clarinettisten Jahre lang (größtentheils im Militärdienst) in Holland. Madame Bender, die Frau des jüngeren B., wirkte als Sängerin mit.

[4]) Ferdinand Sebastiani, geb. in Neapel um das Jahr 1800, wirkte daselbst als erster Clarinettist im Theater San Carlo. Im Jahre 1828 concertirte er mit Erfolg in Paris.

(im Jahre 1800); Alexander Ferlendis [1]) (1806, dann 1811); Fladt [2]) aus München (1804 und 1807) und Wendt (1809). Im folgenden Jahrzehent concertirten die tüchtigen Oboisten Westenholz [3]) (1813), zwei Jahre später Thurner [4]), der geniale Sonderling, endlich Dietz vom Dresdener Orchester (1821). Zugleich wirkten stabil einige einheimische vorzügliche Künstler auf diesem Instrument, vor Allem Josef Sellner [5]), der überdies als Lehrer und Dirigent der Zöglings-Concerte am Wiener Conservatorium sich große Verdienste erwarb. Diese angestrengte pädagogische Thätigkeit Sellner's mag Ursache sein, daß wir ihn in den zwanziger Jahren nicht mehr unter den Concertgebern finden. In Sellner's Fußtapfen traten die Wiener Oboisten Jacob Ullmann († 1850) und M. Alex. Petschacher († 1867), deren Thätigkeit (beide kamen 1847 in die Hofcapelle) sich über die nächste Periode erstreckt. Zu den einheimischen Bläsern gehörten auch bald Ernst Krähmer und seine Frau Caroline (geb. Schleicher [6]). Er blies die Oboe und den Czakan, sie producirte sich

---

[1]) Alexander Ferlendis (jüngerer Sohn des berühmten Oboisten Josef F.), geb. 1783 in Venedig.

[2]) Anton Fladt, geb. 1775 in Mannheim, wurde 1790 nach Lebrun's Tod im Münchener Orchester angestellt, wo er noch im Jahre 1837 thätig war.

[3]) Friedrich Westenholz, geb. 1782 in Ludwigslust, Sohn des dortigen Capellmeisters, trat in die Capelle des Königs von Preußen. Sein Bruder, Wilhelm Franz W. († 1830), fungirte daselbst als Fagottist.

[4]) Thurner (Friedrich Eugen), geb. in Württemberg 1785, trat 1807 in die Capelle des Königs von Westphalen in Cassel. Dann hielt er sich einige Zeit in Wien auf und wirkte eine Weile unter Spohr im Frankfurter Orchester. Als Th. (1818) nach Frankfurt kam, glaubte er sich von einer Wiener Dame durch eine Schale Kaffee vergiftet und leitete gegen sie eine Criminaluntersuchung ein, welche seinen periodischen Irrsinn bewies. Spohr mußte ihn sehr bald wieder aus dem Frankfurter Orchester entlassen, weil seine tobsüchtigen Anfälle Alles in Schrecken setzten. Thurner starb 1827 zu Amsterdam im Irrenhause.

[5]) Josef Sellner, geb. 1787 in Landau, kam als Kind mit seinem Vater nach Oesterreich, war mit 15 Jahren Regimentstrompeter und verlegte sich später mit so viel Erfolg auf die Oboe, daß C. M. Weber ihn (1813) als ersten Oboisten an der Prager Oper engagirte. Nach vierjährigem Aufenthalt daselbst übersiedelte S. nach Wien, wo er Solospieler im Hoftheater, in der Hofcapelle und Professor am Conservatorium wurde. Er starb 1843 in Wien.

[6]) Ernst Krähmer, erster Oboist des Hofopernorchesters und der Hofcapelle in Wien, ist in Dresden im Jahre 1795 geboren. Fast ohne jeden Unterricht lernte er als Knabe die verschiedensten Blasinstrumente behandeln. Nach Wien kam er im Jahre 1815 und wurde 1822 Hofcapellmitglied. Im selben Jahre heiratete er die renommirte Clarinettistin Caroline Schleicher (geb. 1794 bei Constanz), welche ausgebreitete musikalische Talente besaß. Das Ehepaar K. machte von Wien aus mehrere Kunstreisen. Ernst K. schrieb auch eine Methode für den Czakan (Stockflöte) ein jetzt außer Gebrauch gekommenes flötenartiges Blasinstrument, das er mit Virtuosität behandelte. Er starb in Wien im Jahre 1837 und hinterließ zwei Söhne, Ernst (Violoncellist) und Carl (Pianist), die sich jedoch als Künstler nicht über die

auf der Clarinette und der Geige! An Abwechslung fehlte es also diesem musikalischen Ehestand-Duo keineswegs. Die beiden Gatten gaben von 1821 an durch eine Reihe von Jahren mit fast übertriebener Gewissenhaftigkeit alljährlich ein Concert, meist im Landhaussaal.

Daß man vollends an Flötenvirtuosen keinen Mangel litt, läßt sich bei der großen Beliebtheit dieses Instruments zu Anfang des Jahrhunderts leicht denken. Aus dem ersten Decennium nennen wir den Flötisten Metzger [1]), der 1804 und 1807 mit seinem Münchener Collegen, dem Oboisten Fladt, concertirte und den in einem Augarten-Concert (1810) flüchtig auftauchenden Flötisten und Czakanbläser Gebauer. Bedeutendere Künstler auf diesem Instrument brachte das folgende Jahrzehent, die bedeutendsten darunter: die beiden Fürstenau [2]), Vater und Sohn, welche im Jahre 1815 gemeinschaftlich concertirten. Der vorzüglichere von ihnen war der Sohn, Anton Bernhard Fürstenau, einer der besten Flötisten Deutschlands. Er besuchte später Wien noch einmal allein (1828). Ein französischer Künstler von erstem Rang kam gleichfalls im Jahre 1824, Louis Drouet [3]), und erntete den größten Erfolg von allen Flötenvirtuosen, die in jener Periode Wien besucht hatten. Drouet gab drei Concerte im landständischen Saal und eben so viele im Theater an der Wien. Dir Kritik bewunderte seine Bravour und „Unfehlbarkeit", rügte hingegen die Seichtigkeit seiner Compositionen. Ein dritter berühmter Name ist Theobald Böhm [4]), der geistvolle Reformator seines Instruments und Erfinder der soge-

---

Gewöhnlichkeit erhoben. Caroline Krähmer dürfte in den fünfziger Jahren gestorben sein.

[1]) Carl Theodor Metzger, geb. 1774 in Mannheim, folgte seinem gleichfalls als Flötist berühmten Vater 1793 als Solist in der Münchener Capelle. Die ausgezeichnete Sängerin Clara Metzger-Vespermann (geb. 1800, gest. 1827) war seine Tochter.

[2]) Caspar Fürstenau (Vater), geb. 1772 in Münster, machte 1793 seine erste Kunstreise in Deutschland. Er starb 1819. Sein Sohn, Anton Bernhard F., geboren 1792 in Münster, erntete — auf seinen Kunstreisen unzertrennlich von seinem Vater — überall den größten Beifall. 1820 trat er als erster Flötist in die Dresdener Hofcapelle ein. Innige Freundschaft verband ihn hier mit C. M. Weber, der 1826 in London in Fürstenau's Armen starb. In den Jahren 1831 und 1823 concertirte F. in Deutschland schon in Begleitung seines Sohnes Moriz (geb. 1824 in Dresden), dessen frühentwickeltes Talent Aufsehen erregte und dem wir in jüngster Zeit manche schätzbare musikhistorische Arbeit verdanken. A. B. Fürstenau starb in Dresden im Jahre 1852. Er hat über 80 Compositionen für die Flöte veröffentlicht.

[3]) Louis Drouet, geb. 1792 in Amsterdam, Sohn eines dort etablirten französischen Barbiers, wurde im Pariser Conservatorium gebildet. Wiederholte große Kunstreisen führten ihn hierauf durch ganz Europa bis zum Jahre 1840, wo D. sich als Hofcapellmeister in Sachsen-Coburg fixirte und durch 15 Jahre verblieb.

[4]) Theobald Böhm, geboren 1802 in München, lebt daselbst als königlicher Kammervirtuos.

nannten Böhm'schen Flöte. Böhm gab als „königlich bayerischer Kammervirtuos" im Jahre 1821 ein Concert im Theater an der Wien. Er war damals noch ein junger Mann und die von ihm ausgegangene Reform im Flötenbau (welche übrigens in Oesterreich niemals Wurzel gefaßt und bis heute das „alte System" nicht verdrängt hat) konnte seinen Namen noch nicht mit dem späteren Nimbus umgeben. Böhm's Auftreten scheint wenigstens keinen ungewöhnlichen Eindruck hervorgebracht zu haben. Mit anständigem Erfolg ließen sich Madame Rousseau (1827), Keller (1818) und der „junge Flötenvirtuose" J. Wolfram (1819) hören, nach der Bemerkung der Wiener M.-Z. „schon in jenen Jahren, welche dies Adjectiv überflüssig machen". Zahlreicher als die auswärtigen Berühmtheiten waren die einheimischen Flötisten, unter welchen sich mehrere sehr tüchtige Künstler, wie Dreßler [1]) und Sedlaczek [2]), befanden. Noch fleißiger als diese Beiden, ja gradezu hartnäckig im Concertblasen war der Flötist Georg Bayr [3]), der durch volle zwanzig Jahre (1810—1830) jährlich ein oder mehrere Concerte (meist im Theater an der Wien) verübte. Bayr machte viel Aufsehen mit seiner geheimnißvollen und wirklich bis zur Virtuosität ausgebildeten Kunst, „Doppeltöne zu blasen", die er hervorbrachte, indem er zu dem geblasenen Grundton den zweiten höheren pfiff; ein Effect, den heutzutage Vivier auf dem Waldhorn noch effectvoller hervorbringt, indem er das höhere Intervall singt. Bayr war ein talentvoller Musiker mit einiger Tendenz zur Charlatanerie, wie er denn auch eine von ihm verbesserte Flöte als neues Instrument unter dem wohltönenden Namen „Paneylon" (auch „Panaulicon") producirte und wunderbar zu rühmen verstand. Die Erfindung dieses bis ins tiefe g reichenden, etwas unförmlichen Instruments geschah eigentlich durch den Wiener Instrumentenmacher Trexler; Bayr hat es verbessert und getauft. Wenn man von dem Flötisten

[1]) Rafael Dreßler (geb. 1784 in Graz) etablirte sich 1809 in Wien, wo er erster Flötist am Hoftheater wurde und häufig concertirte, bis er 1817 einem Ruf nach Hannover folgte. Er starb 1835.

[2]) Johann Sedlaczek (geb. 1789 in Schlesien) hatte sich vom Schneidergesellen allmälig zu einem der vorzüglichsten Flötenvirtuosen hinaufgearbeitet. Er mochte um das Jahr 1810 nach Wien gekommen sein, wo er bald Orchestermitglied wurde. Hier kam er bald zu bedeutendem Ruf, den er durch verschiedene große Reisen nach Deutschland, Italien und England erhöhte. Vom Jahre 1816, wo er gemeinschaftlich mit Dreßler ein Concert gab, bis zum Jahre 1826, wo er sich für längere Zeit in London fixirte, sehen wir Sedlaczek unter den fleißigen Concertgebern Wiens. Er starb hochbetagt im Jahre 1866 in Wien.

[3]) Georg Bayr, geb. 1773 in Böhmischkrud (nicht „Böhmischbrod in Unterösterreich", wie Fétis schreibt), wurde 1803 Flötist im neuerbauten Theater an der Wien. Nach vielen Kunstreisen und einem längeren Aufenthalt in Polen kehrte er 1810 nach Wien zurück, das ihn nun, den fertigen Meister, mit offenen Armen aufnahm und ihm die Heranbildung vieler trefflicher Flötisten verdankt. B. starb daselbst im Jahre 1833.

Alois Khayll [1]) spricht, so ist es unmöglich nicht auch zugleich seine Brüder, den Oboisten Josef und den Trompeter Anton, zu nennen. Dieses blasende Trifolium trat fast immer gemeinschaftlich auf, und in den Jahren 1815 bis etwa 1820 war ein jährliches „Concert der 3 Brüder Khayll" so sicher, wie der Eintritt der Jahreszeiten. Das Zusammenspiel der 3 Brüder wurde als ein vollendetes gerühmt und ihre Concerte gehörten zu den beliebtesten. Die Trios, in welchen die 3 Khayll excellirten, waren von Franz Weiß für sie componirt. Erst in den zwanziger und dreißiger Jahren gab der Flötist Khayll für sich allein Concerte. — In den ersten 20 Jahren unseres Jahrhunderts war die Zahl und die Passion der flötenden Dilettanten überaus groß, kein Musikstück war vor ihnen sicher. Beethoven schreibt im J. 1801 dem Leipziger Verleger Hoffmeister, er möchte sein Septett auch für Flöte, z. B. als Quartett arrangiren, „dadurch würde den Flötenliebhabern, die mich schon darum angegangen, geholfen, und sie würden darin wie die Insecten herumschwärmen und davon speisen" [2]).

Das Fagott war in der Periode 1800 bis 1830 vollkommen hoffähig. Wien hörte in kurzen Zwischenräumen die drei bedeutendsten Fagottvirtuosen jener Zeit. Zuerst Anton Romberg (ein jüngerer Bruder Bernhard R.'s, geb. 1771) der eine Zeit lang als Solospieler am Kärntnerthor-Theater engagirt war. Vom J. 1809 bis 1815, wo er nach Stuttgart übersiedelte, gab er häufige Concerte in Wien; in einem derselben (1810) producirte er mit 3 Kameraden ein Concert für vier Fagotte, das einen seltsam ferkelmäßigen Eindruck gemacht haben mag. Ein zweiter vorzüglicher Fagottist war Carl Bärmann († 1832, Bruder des Clarinettvirtuosen Heinrich Josef B.), der 1814 im kleinen Redoutensaal Concerte gab, großes Lob für sein Spiel, desto geringeres aber für seine Compositionen erntend. Ueber ein Fagott-Doppelconcert, das er mit Ant. Romberg vortrug, schreibt die Wiener Theaterzeitung von 1814: „Von weitem glich das Concert einem düstern Murren zweier durch Berge getheilten Winde." — Neben A. Romberg und C. Bärmann galt der Fagott-

---

[1]) Alois Khayll, geb. 1791 in Böhmen, der jüngste und künstlerisch hervorragendste der 3 Brüder, war Flötist im Hofoperntheater und Professor am Wiener Conservatorium. Im J. 1858 trat er nach einer unterbrochenen 50jährigen Dienstzeit von der Künstlerlaufbahn zurück und starb hochbetagt im J. 1867 in Wien. — Sein Bruder Josef K. (geb. 1781), anfangs Regiments-Capellmeister, später erster Oboist im Hofoperntheater und der Hofcapelle, starb im J. 1829. Ein Sohn Josef K.'s, der als Pianist in Wien in den Jahren 1829 und 30 zu schönen Hoffnungen berechtigte, starb früh. — Anton K. (geb. 1787), der zweite Bruder von Alois K., excellirte als Trompeter und wirkte im Theaterorchester wie in der Hofcapelle als College seiner 2 Brüder. Er starb, noch in voller Kraft, im J. 1834.

[2]) Beethoven's Briefe, herausg. von Nohl, p. 32.

virtuose Brandt [1]) als der Dritte im Bunde. Er concertirte in Wien (einmal auch gemeinschaftlich mit A. Romberg) in den Jahren 1813 und 1814. In Theobald Hürth († 1858) endlich besaß die Wiener Hofcapelle und das Opernorchester einen vortrefflichen Fagottisten, der auch häufig in Concerten sich producirte.

Die Trompete, schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts consequent durch die Productionen des k. k. Hoftrompeters Weidinger vertreten, fand später (1816 bis 1820) eine fortgesetzte Pflege von dem Sohne desselben, dem jüngeren Weidinger, gleichfalls Virtuose auf der „verbesserten Klappentrompete". Außerdem sind als concertirende Trompeter Josef Werner (1818) und der eben genannte Anton Khayll zu erwähnen.

Unter den Waldhornvirtuosen ist zuerst der berühmte Punto zu nennen, von dem wir bereits im ersten Band dieses Jahrbuchs sprachen. Er gab noch im J. 1801 zwei Concerte im Theater an der Wien. — Nach Punto concertirten in Wien die Waldhornisten: Hradetzky [2]) (1805 und später), Bellunghi (1811), Bode aus Mecklenburg (1812), Rauch (1815) und Michael Herbst [3]) (1818). Als Curiosum dürfen wir eine Dlle. Tognini ansehen, welche sich 1813 (in dem Concert der Harfenspielerin Démar) auf dem Waldhorn producirte. — In den zwanziger Jahren concertirten mit schönem Erfolge die Hornisten Gottfried und Ernst Schunke [4]), Vater und Sohn (1824), und (1826) die Brüder Lewy, welche später für das Wiener Musikleben von Wichtigkeit wurden. Dies gilt namentlich von dem älteren, Eduard Constantin Lewy,

---

[1]) Georg Friedrich Brandt, geb. 1773 in Spandau, machte als Fagottist eines preußischen Garderegiments den Feldzug von 1792 mit, nahm später (1806) eine Anstellung im Münchner Hoforchester an.

[2]) Friedrich Hradetzky, geb. 1776 in Böhmen, kam schon als Jüngling nach Wien, wo er bis 1820 im Opernorchester wirkte. 1816 wurde er Hofcapellmitglied. Er starb im Jahre 1846, 77 Jahre alt.

[3]) Michael Herbst (geb. 1778 in Wien, † daselbst 1833) wurde 1806 Solospieler im Theater an der Wien, später Professor des Waldhorns am Wiener Conservatorium, wo er zahlreiche tüchtige Schüler bildete.

[4]) Die ausgebreitete Musikerfamilie Schunke, in welcher namentlich die Kunst auf dem Waldhorn erblich schien, stammt aus Sachsen. Gottfried Sch. (geb. 1777), Sohn eines Bäckers bei Weißenfels, mußte anfangs der Profession seines Vaters folgen, gelangte aber 1798 als Waldhornist in das Orchester von Magdeburg, dann vom König Jerôme berufen, nach Kassel, wo er mit seinem Bruder Michael in concertanten Duos für 2 Waldhörner glänzte. Hierauf machten beide Brüder Reisen und wurden 1815 im Stuttgarter Hoforchester angestellt. Außer Michael waren noch 3 Brüder Gottfrieds sehr tüchtige Hornisten. — Die beiden Söhne Gottfried Schunke's waren: Ernst (geb. in Cassel 1812), gegenwärtig Waldhornist in der königl. Capelle in Stuttgart, dann Ludwig (geb. 1810 in Cassel), Pianist und Compositeur von bedeutendem Talent, den 1834 ein früher Tod dahinraffte. (Vergl. S. 225.)

dessen hervorragendste Leistungen und Familien-Concerte mit seinen Kindern Carl, Richard und Melanie jedoch erst in die dreißiger Jahre fallen.

Schließlich muß noch ein Ensemble von Blasinstrumenten erwähnt werden, das eine Zeit lang in Wien florirte. Veranlaßt durch die Beliebtheit von Reicha's [1]) Harmoniequintetten in Paris, entstand nämlich hier im J. 1821 das „Harmonie-Quintett" der Herren Sedlaczek, Krähmer, Mittag, Sedlak und Hradetzky. Jede dieser „Privat-Unterhaltungen" (gegen Abonnement, im landständischen Saal) brachte meist 3 Nummern, ein Harmonie-Quintett von Reicha, ein Gesangstück, eine Kammermusik von Mozart, Beethoven, Spohr und Hummel. Die „Harmonie-Quintette", gelobt und gut besucht, wurden 1822 fortgesetzt.

In Paris waren diese Harmonie-Quartette, meist geblasen von Toulou, Vogt, Henri, Dauprat und Buteux, noch in den dreißiger Jahren äußerst beliebt. (Ortigue „Balcon de l'Opéra" p. 342.)

Eine erheiternde Curiosität enthielt die Wohlthätigkeits-Vorstellung im k. k. Hoftheater zu Schönbrunn am 21. August 1804, nämlich: „Im Zwischenact werden sich Joseph Pancinelli, 10 Jahre alt, und Philipp Schmidt, 11 Jahre alt, auf den Waldhörnern hören lassen und Ersterer eine Polonaise auf einem irdenen Opfergeschirr blasen."

4. Virtuosen auf der Harfe, Guitarre und Instrumenten neuer Erfindung.

Zwei Instrumente, deren eines jetzt gänzlich, das andere nahezu aus dem Concertsaal verschwunden ist, durften in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts kaum in einer Concertsaison fehlen: die Harfe und die Guitarre. Die Harfe sehen wir fast ausschließlich von Damen cultivirt und haben in der Periode 1800 bis 1830 zehn namhafte Harfenvirtuosinen neben blos zwei Harfenspielern zu verzeichnen. Es liegt hier ein richtiger Instinct zu Grunde: das malerisch-plastische Element, die ästhetische Außenseite, spielt neben dem rein musikalischen mit. Ein schwarzbefrackter Herr, der die Harfe spielt, und spiele er

[1]) Anton Reicha, geb. in Prag 1770, lebte von 1794 bis 1799 als Musiklehrer in Hamburg, und hierauf durch 8 Jahre in Wien, wo er mit Haydn, Beethoven, Albrechtsberger und Salieri befreundet, sich eifrig dem Studium der Composition und der musikalischen Theorie widmete. Die Kriegsereignisse veranlaßten ihn, Ende 1808 Wien mit Paris zu vertauschen, wo mehrere seiner Sinfonien mit Beifall gegeben wurden. Einen noch größeren Ruf genoß er als Theoretiker und wurde nach Méhul's Tod (1817) zum Professor des Contrapunkts am Pariser Conservatorium ernannt. Von seinen Compositionen haben die 24 Quintette für Flöte, Oboe, Clarinett, Fagott und Horn den größten Beifall gefunden. Reicha starb in Paris im J. 1836.

sie noch so virtuos, bleibt immer ein „Harfenist". Wir empfinden störend den Contrast zwischen der prosaischen Erscheinung und dem spezifisch poetischen Instrument. Darum fiel die Harfe als fast unbeschränktes Eigenthum den Damen anheim. Unter diesen müssen wir die, schon im vorigen Buch (S. 131) erwähnte k. k. Hofharfenmeisterin Josefa Müllner, später verehelichte Gollenhofer († 1843) obenan nennen. Noch eine lange Reihe von Jahren, nachdem J. Fr. Reichhardt sie als „eine ziemlich bejahrte Künstlerin aus dem Opernorchester" bezeichnet hatte, setzte Mad. Müllner ihre öffentlichen Productionen in Wien fort. Neben dieser Ahnfrau der Harfenspielerinnen ließ sich im J. 1809 Dlle. Longhi im Burgtheater hören, und zwar abwechselnd auf der Harfe und dem Piano. Ihr Hauptstück war ein „Arabisches Concert". L. Spohr's Gattin, Dorothea, producirte sich in dessen Concerten (1812) auf der Harfe, größtentheils mit Musikstücken, welche Spohr selbst für sie geschrieben hatte [1]). Dorothea Spohr war (1813 bis 1815) gleichzeitig mit ihrem Gatten im Orchester des Theaters an der Wien angestellt (Vergl. S. 235). Die Kritik setzte Mad. Spohr „an innigem Gefühl und Ausdruck" über alle ihre Rivalinen, wenngleich Dlle. Longhi mehr Kraft, Mad. Simonin mehr Gleichheit nachgerühmt wurde. Ihre Nachfolgerin im Concertsaal und hierauf im Orchester des Theaters an der Wien, war Mad. Simonin-Pollet [2]). Bedeutende Bravourspielerin, war sie nicht frei von Charlatanerie, sie spielte z. B. in einem Concert (1812) mit ihrem sechsjährigen Söhnchen Carl ein Duo zu 4 Händen auf Einer Harfe! Die Wiener Musikzeitung von 1813 vergleicht die Simonin zu ihrem Nachtheile mit Josefa Müllner: „Der Zufall hat 2 Frauen mit herrlichen Aeolsharfen begabt, nur bläst in die eine der Zephir, in die andere der Boreas." Die nächste Harfenvirtuosin war Mad. Louise Pasqual (1813), welche „nicht den Beifall fand, den man nach den unermeßlichen Anpreisungen gehofft". Auch ihre Collegin Dlle. Démar [3]) aus Paris, welche im selben Jahre (gemeinschaftlich mit der Waldhornistin Tognini) concertirte, errang blos einen

---

[1]) In den Duetten, welche Spohr mit seiner Frau producirte, stimmte er die Harfe einen halben Ton tiefer, als die Geige. „Da nämlich (erzählt Spohr in seiner Selbstbiographie I. 103) die Geige am brillantesten in den Kreuztönen klingt, die Harfe aber am besten in den B-Tönen, wenn möglichst wenig Pedale angetreten werden, so erhielt ich dadurch für beide Instrumente die günstigsten und effectvollsten Tonarten: für die Geige D und G, für die Harfe Es und As. Ein zweiter Gewinn war der, daß bei der tiefen Stimmung der Harfe nicht so leicht eine Seite riß."

[2]) Marie Nicole Pollet, Tochter des Geigenmachers Simonin, und Frau des Guitarrespielers Pollet, ist in Paris im J. 1787 geboren. Gegen das Jahr 1808 begann sie mit Erfolg zu concertiren und machte sich später durch viele Kunstreisen bekannt.

[3]) Therese Démar, geb. in Paris zu Ende des vorigen Jahrhunderts ist die Tochter des Organisten und Kirchencomponisten Joh. Sebastian D., eines gebornen Würzburgers, der sich in Wien der Unterweisungen Jos. Haydn's erfreute, dann nach

anständigen Erfolg. Weit bedeutender war Madame Boucher, die Gattin des Violin-Napoleons Alexander Boucher, welche in dessen Concerten (1822) sich auf der Pedalharfe producirte. (Vergl. S. 239.) Noch 3 fremde Virtuosinen repräsentirten im selben Jahrzehent die Harfe: die Engländerin Miß Griesbach (1827), die Französin Mlle. A. Bertrand [1]), endlich Frl. Krings aus München (beide im J. 1828).

Gemeinsam mit dem Pianisten Fr. Kalkbrenner und von diesem stark verdunkelt, producirte sich 1824 Mr. Dizi [2]) und etwas später (1827) auf der Pedalharfe Carl John Schultz aus London. Daß außerdem noch genug harfenkundige Hände in Wien disponibel waren, beweist das „Concertstück mit Accompagnement von sechs Harfen," das in einer Akademie der „Adeligen Damen" (1824) von Mad. Müllner-Gollenhofer und 5 ihrer Schülerinnen ausgeführt wurde.

Die Guitarre erhielt zum ersten Mal als Concertinstrument einen ungewöhnlichen Glanz durch Mauro Giuliani [3]), den vorzüglichsten Componisten und Virtuosen auf diesem beschränkten Instrument. Giuliani kam im October 1807 nach Wien, wo er sich fixirte. Er gab fast jährlich ein oder mehrere Concerte (in den ersten Jahren sogar viele); wir finden ihn zum letzten Mal unter den Concertgebern im J. 1818, worauf er sich nach Rom und später für mehrere Jahre nach Petersburg begab. Giuliani entwickelte eine ungeahnte Virtuosität, namentlich im mehrstimmigen weitgriffigen Spiel auf der Guitarre, für welche er eine große Zahl von Compositionen mit und ohne Begleitung schrieb. In Wien (wo die Guitarre in hoher Beliebtheit stand) gehörte er zu den erfolgreichsten Concertgebern, er war der Held der eleganten Musiksalons und erntete mehr Ruhm und Gold, als irgend ein Guitarrespieler vor und nach ihm. Gegen den Enthusiasmus des Publikums verhallten einzelne kritische Stimmen, welche

---

Italien und Frankreich ging und sich schließlich in Orleans niederließ, wo er 1832 starb. Therese D. debutirte im J. 1808 mit Glück in öffentlichen Concerten und componirte etwa 30 Stücke für die Harfe.

[1]) Aline Bertrand, geb. 1798 in Paris, Schülerin von Bochsa, begann im J. 1820 öffentlich zu concertiren und überraschte allerorten durch die seltene Kraft und Kühnheit ihres Spiels. Sie starb in Paris 1835.

[2]) Dizi (Franz Josef), geb. in Namur 1780, ging früh nach London, wo er von Erard und Clementi unterstützt, bald der renommirteste Harfenspieler wurde, und es durch 30 Jahre lang unbestritten blieb. Im J. 1830 übersiedelte D. nach Paris, wo er Harfenlehrer der königlichen Prinzessinnen wurde. Er ist in Paris gestorben.

[3]) Mauro Giuliani, geb. 1780 in Bologna, machte sich zuerst in Italien durch seine Leistungen berühmt, die sowohl bezüglich der Ausführung als der Composition Alles weit übertrafen, was man bisher auf der Guitarre gehört. Er hat über 200 Compositionen für sein Instrument geliefert. Eine Tochter G.'s, Mad. Emilie Giuliani-Guglielmi, selbst eine geschickte Guitarrespielerin, concertirte 1840 in Wien.

meinten, daß „doch nur die Mode ein Begleitungs-Instrument, wie die Guitarre, zum Concert-Instrument erheben kann". G.'s glänzendste Productionen dürften die bereits erwähnten „Ducaten-Concerte" gewesen sein, welche er im J. 1818 mit Mayseder und Moscheles veranstaltete. Die beliebteste Nummer „La Sentinelle" hatte schon J. Fr. Reichardt (Vertr. Br. I., S. 219) im J. 1808 von Giuliani gehört.

In bescheidenem Halbdunkel neben Giuliani concertirte noch in dem ersten Decennium des Jahrhunderts Louis Wolf auf der Guitarre und „Doppelguitarre" mit geringem Erfolg. Ihm wurde der Ruhm vindicirt, „der Erste gewesen zu sein, welcher, 12 Jahre vor Giuliani, in Wien ein in Passagen ebenso schweres, als stark instrumentirtes Concert auf der Guitarre producirt habe. Diese Priorität Wolf's konnte jedoch die größere und modernere Virtuosität seines jüngeren Rivals (der nach italienischer Methode „mehr in der Mandolinen-Manier" spielte) nicht aufwiegen.

Eine Art Giuliani auf der Mandoline, dieser noch sanfteren und undankbareren Schwester der Guitarre, war Pietro Vimercati [1]), der im J. 1820 (später in den Jahren 1826 und 1829) in Wien concertirte, von seiner Frau, geb. Bianchi, einer Altsängerin, unterstützt. — Ein Mandolinspieler, Namens Bertolazzi, hatte schon im J. 1805 in Wien concertirt.

Die seit Giuliani's Abreise verwaiste Guitarre fand einen neuen geschmackvollen Virtuosen in Luigi Legnani [2]), der eine Reihe von Concerten gab (1822 im landständischen Saale, später wiederholt im Theater ꝛc.) und allgemeines Lob erntete. Legnani sang auch und spielte unter Anderem ein Stück mit dem Zeigefinger der linken Hand! Dennoch konnte man sich endlich der Ueberzeugung nicht verschließen, daß dies dürftige Instrument gar nicht in's Concert gehöre. Schon im J. 1824 berichtet die Wiener Musikzeitung über ein Concert des Guitarristen Carl Gärtner (10. März). „Die Zeit, wo man Guitarre-Concerte frequentirte, ist vorüber, — da schon der berühmte Legnani seine Rechnung hier nicht fand." Ein achtjähriger Guitarrevirtuose, Leonhard Schulz, von seinem Bruder Eduard auf der Physharmonika accompagnirt, hatte natürlich kein größeres Glück, ebenso wenig als die neunjährige Franziska Bolzenau, welche 1814 die Guitarre öffentlich zwicken zu müssen glaubte. Auch der von August Birnbach gemachte Versuch, auf der von Stauffer erfundenen oder wiedereingeführten „Bogenguitarre" (ähnlich dem Violoncell) zu concertiren

[1]) Pietro Vimercati, geb. 1779, wurde von seinen Landsleuten als „Paganini der Mandoline" gefeiert. Nach mehreren Reisen in's Ausland kehrte er nach Italien zurück und starb, 71 Jahre alt, in Genua (1850), wenige Tage, nachdem er noch ein Concert gegeben.

[2]) Legnani (Luigi), geb. in Mailand gegen das Jahr 1790, ließ sich, nachdem er die Jahre 1823 und 1824 für Kunstreisen benützt hatte, 1825 bleibend in Genua nieder.

(1824), fand wenig Anklang. Gegen Ausgang der zwanziger Jahre sehen wir — ohne Bedauern — die Guitarre und ihre Seitenverwandten aus dem Concertsaal verschwinden.

Die Zeit der wunderlichen neuartigen Instrumente, welche zu Ende des 18. Jahrhunderts so zahlreich auftauchten, war keineswegs zu Ende. In den ersten 20 Jahren finden wir noch einen starken Nachschub, meist in Abarten des Claviers und der Glasharmonika und Combinationen derselben bestehend. Zuerst war es die gefeierte Muse der Glasharmonika, die blinde Marianne Kirchgeßner, welche im J. 1806 neuerdings nach Wien kam und 2 Concerte gab. Ihr Instrument stand damals noch ziemlich in Gunst. (In Prag begleitete 1808 in einem Wohlthätigkeits-Concert Herr Maschek den Traum des Franz Moor, aus den „Räubern", auf der Harmonika!) Im J. 1805 producirte der Wiener Instrumentenmacher Müller die von ihm verbesserte (Röllig'sche) „Xänorphika", welche, wie ein Clavier gespielt, die Harmonie eines Violinquartetts nachahmte. Auch Herr Posch spielte im selben Jahre auf demselben Instrument. Eine neue Harmonika-Combination war das Panmelodion, welches der Erfinder Leppich, gemeinschaftlich mit Conradin Kreutzer im Augarten producirte (1810). Die Hauptnummer war ein von Kreutzer componirtes Gedicht „die Entstehung der Harmonie", gesungen von Herrn und Madame Ehlers, mit Begleitung des Panmelodions. Im folgenden Jahr erschien ein Hr. Schnell mit seinem Instrument „Amenocorde" und 1815 der Mechaniker und Pianist Leonh. Mälzel (Bruder des berühmteren Joh. Nepomuk Mälzel) mit seiner „Orpheus-Harmonie", einer Zusammensetzung von Stahlstäben und Geigenbogen mit Tastatur, verwandt der Stahlharmonika und Xänorphika. Was noch in dem Jahrzehent 1820 bis 1830 von derlei Phantasie-Instrumenten erscheint, sind bloße letzte Nachklänge einer absterbenden Richtung. Außer Leppich's, im J. 1822, neuerdings in Erinnerung gebrachtem „Panmelodion", tauchte 1825 eine Clavierabart, Namens „Sirenion" auf, von dem Erfinder Promberger und seinem 13jährigen Sohne gespielt, endlich im selben Jahr die „Claveoline" (eine von Eschenbach erfundene Art Physharmonika mit Pfeifen, Tasten und Pedal) von Lange aus Cassel gespielt. Franz Xaver Gebauer, der Gründer der „Spirituel-Concerte", machte Anfangs sein Glück in Wien durch seine Fertigkeit auf der Mundharmonika. Im Fache der musikalischen Automaten stand der Mechaniker Joh. Nepomuk Mälzel[1]), der berühmte Erfinder des Metronoms, obenan. Er producirte in Wien im

[1]) Johann Nep. Mälzel, geb. 1772 in Regensburg, in seiner Jugend ein tüchtiger Pianist, widmete sich bald gänzlich dem Studium der Mechanik, für die er eine geniale Begabung hatte. Die erste Frucht dieser Studien war das Panharmonium, ein mechanisches Orchester, das er zuerst in Wien (1805), dann in Paris producirte, wo Cherubini ein schönes Musikstück, „Echo", für dies Instrument schrieb. Nachdem Mälzel das Panharmonium für 60.000 Francs verkauft hatte, führte

Jahre 1809 seinen „mechanischen Trompeter“ (welcher den Anstoß zu dem vollkommenen Trompeter-Automaten Kaufmann's in Dresden gab), dann wiederholt in späteren Jahren (zuletzt 1828 im Augarten) seine aus sechsunddreißig Trompeten zusammengesetzte „Trompetenmaschine“. Ein anderer Mechaniker, Bauer, besuchte Wien im Jahre 1829 mit seinem „Orchestrion“. Mit ähnlichen Instrumenten und Spielwerken hat späterhin nur noch Fr. Kaufmann [1]) Erfolg gehabt, namentlich mit seinem ausgezeichneten „Harmonichord“ (einem clavierartigen Tasteninstrument) und dem „Chordaulodion“ (Flötensaitengesang). Im Allgemeinen ist die Aufmerksamkeit dafür rasch geschwunden, und die oben angeführten zahlreichen Fantasie-Instrumente waren im Jahre 1830 bis auf den Namen verschollen.

Ein neues Instrument tritt dafür zu Anfang der zwanziger Jahre auf den musikalischen Schauplatz: die Physharmonika. Nr. 30 der Wiener Musikzeitung vom Jahre 1821 meldet zuerst die Erfindung dieses Instruments durch den Wiener Instrumentenmacher Anton Hackel. Hieronymus Payer, Componist und Clavierlehrer in Wien, producirte die Physharmonika zuerst öffentlich, und zwar mit eigens dafür von ihm componirten Stücken (Phantasie und Variationen) in der Wohlthätigkeitsakademie im Kärntnerthor-Theater am 15. November 1824. Payer's Spiel gefiel sehr, er wurde gerufen und führte den Erfinder A. Hackel mit heraus. Bald darauf verlegte sich Lickl[2]) auf die Physharmonika und ließ sich mit einer selbst componirten „Serenade“ am Pfingstsonntag 1823 im Kärntnerthor-Theater zum ersten Male öffentlich hören. Seitdem ist in Wien die Physharmonika durch dreißig Jahre Lickl's künstlerisches Monopol geblieben; trefflicher Virtuose auf diesem Instrument, hat er zugleich eine förmliche Literatur für dasselbe, um nicht schlechtweg zu sagen „die Literatur desselben“ geschaffen.

5. Sänger.

Die Concerte reisender Gesangsvirtuosen nahmen im 19. Jahrhundert ab, erst allmälig, dann immer rascher, fast in dem Maß als die Instrumentalvirtuosität sich entfaltete und siegreich ausbreitete. In Wien selbst gab es der bedeuten-

er 1808 in Wien eine neue Erfindung aus, den „mechanischen Trompeter“, der für ein Meisterstück galt und dem Erfinder den Titel eines k. k. Hofmechanikers verschaffte. Seine berühmteste und einflußreichste Schöpfung war der Metronom. Die Priorität der Erfindung wurde jedoch mit Erfolg von dem Mechaniker Winkel in Amsterdam in Anspruch genommen. Im Jahre 1826 ging Mälzel mit seinen Automaten und dem Panharmonikon nach Nordamerika, wo er im Jahre 1838 starb.

[1]) Friedrich Kaufmann, geb. 1785 in Dresden, reiste anfangs mit seinem Vater, dem Mechaniker K., nach dessen Tod (1818) allein, endlich 1842—44 mit seinem Sohn Theodor K. (geb. 1823). Friedrich K. starb in Dresden 1865.

[2]) Carl Georg Lickl, geb. 1801 in Wien, ist der Sohn des fruchtbaren Componisten Joh. G. Lickl (geb. 1769), der unter Schikaneder's Direction das Theater an der Wien mit zahlreichen Singspielen, komischen Zauberopern u. dgl. versah.

den Gesangskünstler verhältnißmäßig wenige. Ein Artikel „über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Wien" in der Musikzeitung vom Jahre 1818 klagt, daß, während in jeder Art von Instrumentalmusik Künstler von erstem Range überall sich vorfinden, die Gesangskunst sehr gesunken sei. Der Erfolg des „Tancred" sei erklärlich „durch die Freude des Publicums, wieder einmal singen zu hören". In den ersten 20 Jahren dieses Jahrhunderts sind concertgebende Gesangskünstler in Wien noch ziemlich zahlreich. Die berühmte Mara, welche mit den Resten ihrer Stimme im Mai des Jahres 1803 concertirte, war den Wienern schon von einem früheren Besuch (1780) bekannt. Sie muß noch viel Kunstfertigkeit besessen haben, denn, wie die A. M.-Z. berichtet, „die Bewunderung des Publicums war allgemein". Die Sängerin Mad. Paër (geb. Riccardi), gab im Jahre 1801 eine Akademie, worin sie Arien aus den Opern ihres Gatten, des Componisten Ferdinand Paër [1]) vortrug. Dieses begabte und einst viel gefeierte Künstlerpaar griff durch einige Jahre thätig in das Wiener Musikleben ein, freilich zumeist in das theatralische. Paër wurde im Jahre 1795 als Capellmeister beim Wiener Nationaltheater angestellt, seine Frau wirkte gleichzeitig als Sängerin bei der italienischen Oper daselbst. Im Jahre 1801 folgte das Künstlerpaar einem glänzenden Engagement nach Dresden, besuchte jedoch im Jahre 1803 wieder für kurze Zeit Wien. Das Jahr 1805 brachte ein Concert des italienischen Tenoristen Siboni [2]) aus Prag und ein Abschieds-Concert von Marianne Sessi [3]);

---

[1]) Ferdinand Paër, geb. 1771 in Parma, hatte als 17jähriger Jüngling bereits seine Carriere als Operncomponist mit Glück begonnen. Im Jahre 1795 nach Wien berufen, lernte er die Mozart'schen Opern kennen, welche einen sehr günstigen Einfluß auf seine Compositionsweise übten. Dieser Einfluß beherrscht die zweite gediegenere Periode seines Schaffens, als deren Hauptwerke „Camilla", „Sargines" und „Ginevra" die größte Beliebtheit erlangten. Paër † 1839 in Paris. — Seine Frau, eine geb. Riccardi, war eine vorzügliche italienische Sängerin; sie trennte sich später von ihrem Gatten und zog sich nach Bologna zurück.

[2]) Josef Siboni, geb. 1782 in Bologna, vorzüglicher Tenor, war eine Zeit lang unter Guardasoni in Prag engagirt. Er starb 1839 in Kopenhagen.

[3]) Marianne Sessi, vorzügliche Bravoursängerin, geb. in Rom 1776, debütirte 1793 in der italienischen Oper in Wien, wo sie bald darauf einen reichen Geschäftsmann, Natorp, heiratete. Nach 9jähriger Unterbrechung nahm sie ihre theatralische Laufbahn wieder auf und tauchte noch ein drittesmal im Jahre 1835 in Deutschland auf, beinahe 60jährig. Sie starb in Wien 1847. — Nicht minder gefeiert war die Schwester der Marianne Sessi, Imperatrice Sessi, geb. in Rom 1784. Sie kam mit ihrer Familie sehr jung nach Wien, debütirte mit großem Beifall in der italienischen Oper, starb aber schon in ihrem 24sten Jahr (1808) in Florenz. — Noch zwei andere Schwestern der Genannten waren beliebte Sängerinnen: Anna Maria Sessi (geb. in Rom 1790), welche ihre Carriere in Wien 1811 begann, später unter dem Namen Neumann-Sessi in Pest und verschiedenen deutschen Hauptstädten sang, endlich nach langer Krankheit 1864 in Wien starb. Die jüngste der Schwestern, Caroline Sessi, sang eine Zeit lang in Neapel. — Nicht derselben Familie ange-

im folgenden Jahr concertirte die Dlle. Häser aus Dresden; endlich (1808) die Sängerin Dlle. Schwarz aus Berlin und Dlle. Fischer. Bedeutendere Gesangskünstlerinnen erschienen im folgenden Decennium: vor Allem entzückte die treffliche Borgondio [1]) in einer Reihe von Concerten, die sie 1817 (meist im Theater an der Wien) gab. Ihr folgte (1818) Signora Coda aus Bologna, welche in ihrem Concert auch eine Clavierfantasie vortrug, was uns vermuthen läßt, daß sie weder als Sängerin noch als Pianistin viel bedeutete. Eine ähnliche Doppelproduction gab mit schlechtem Erfolg (1813 im kleinen Redoutensaal) Madame Auenheim, Tochter der vielgenannten Pianistin Josefine Auernhammer. Sie sang sehr mittelmäßig und spielte überdies ein Duo für zwei Claviere von Steibelt mit ihrer Mutter, die „einstens als Clavierspielerin excellirte" und nun von der Kritik nicht gnädiger als die Tochter behandelt wurde. Von deutschen Sängerinnen concertirte Demoiselle Harlas [2]) aus München gemeinschaftlich mit dem Münchener Clarinettisten Bärmann (1813). Befreundet mit C. M. Weber, unterstützte sie auch dessen Concert durch Gesangsvorträge. Im Jahre 1819 gab Madame Féron drei Concerte im Theater an der Wien und zwei im großen Redoutensaal mit ehrendem Erfolg, doch ohne die Hörer besonders zu erwärmen. Sie reiste in Begleitung des italienischen Componisten Puccita, dessen Compositionen zum Mißvergnügen des Publicums den größten Theil ihres Programms einnahmen. Schlimm erging es der Miß Hyde-Plomer, einer stark verblühten Sängerin, welcher wir bereits in den neunziger Jahren begegnet sind und welche 1818 wieder den großen Redoutensaal betrat. Trotz ihres Stimmumfanges von drei Octaven (?) konnte sie nicht mehr durchgreifen, ja ihre geschmacklose, veraltete Manier „erregte Unwillen", wie die Modezeitung berichtet. Zu erhöhten Preisen, aber vor sehr schütter besetzten Bänken sang endlich Madame M. A. Neumann, geb. Sessi („frühere Hoffängerin") im Jahre 1816 im Redoutensaal. Alle hier genannten Namen verblaßten alsbald vor dem leuchtenden Gestirn der Catalani [3]). Kein Virtuose auf irgend einem Instrument (Paga-

---

hörig ist die Sängerin Maria Theresia Sessi, welche 1805 ihre Carriere in Parma begann und später auch in Wien auftrat.

[1]) Madame Borgondio (Gentile), geb. 1780 in Brescia, begann ihre Laufbahn in Modena, reiste 1815 nach München, wo sie in den ersten Aufführungen von Rossini's „Tancred" und „Italienerin" entzückte, und sang hierauf in Wien in drei auf einander folgenden Jahren. In Rußland, wohin sie sich von Wien begab, erlitt ihre Stimme durch das Klima für immer eine schwere Einbuße. Trotzdem erschien sie noch 1824 in London, 1830 in Mailand.

[2]) Helene Harlas, geb. 1785 in Danzig, erzogen in München, wurde daselbst bald eine Zierde des Concertsaals und der Bühne. Auch in Wien gefiel sie außerordentlich. Sie starb mitten in ihren Erfolgen im Herbst 1818.

[3]) Angelica Catalani, geb. 1779 in Sinigaglia (Kirchenstaat), Tochter eines Goldarbeiters daselbst, debütirte 1795 in der Fenice zu Venedig. Hierauf sang sie mit glänzendem Erfolg auf allen italienischen Bühnen. In Lissabon heiratete sie

nini etwa ausgenommen) hat einen ähnlichen Enthusiasmus erregt und vollends ähnliche Summen eingenommen wie Angelica Catalani. Im Sommer 1818 kam die berühmte Sängerin nach Wien und gab fünf öffentliche Concerte. Das erste fand am 16. Juni im großen Redoutensaale Abends 7 Uhr statt, gegen ein Entree von 12 fl. W. W.; lauter Umstände, welche eine ganz ungewöhnliche und ihres Erfolges sichere Erscheinung andeuteten. Angelica Catalani sang in dem ersten Concerte drei italienische Arien und zwei Strophen der Volkshymne „Gott erhalte" (italienisch); Salieri dirigirte das Orchester. Ihr zweites und drittes Concert fand am 18. Juni und 2. Juli im Wiedner Theater statt; das letzte (22. Juli) wieder im großen Redoutensaal zum Vortheile der Wohlthätigkeitsanstalten. Das Publicum zahlte und schwärmte, in der besonnenen Kritik regte sich einige Opposition, welche dies und jenes bemängelte, ohne grade den Grundmangel der Catalani beim Namen zu nennen: daß nämlich die Natur vergessen, in die Nähe dieser wunderbaren Kehle ein Herz zu setzen. Von Wien aus beglückte die Catalani auch einige der größeren Provinzstädte, in Prag sang sie im Theater (die Loge kostete 100 und 80 fl., der Sperrsitz 12 fl., das Parterre 7 fl., der letzte Platz 3 fl.). Ihr Gemahl, Mr. Vallabrègue, saß an der Cassa und verkaufte die Billets. Der sonst so rigorose W. J. Tomaschek schrieb aus Prag entzückte Berichte an die Wiener Musikzeitung, worin er die Catalani gegen alle Ausstellungen (namentlich gegen die Behauptung, sie sei nicht fest musikalisch) enthusiastisch in Schutz nahm [1]).

---

einen französischen Offizier, Mr. Vallabrègue, der nun viel großartigere Speculationen mit der Stimme seiner Frau ins Werk setzte. In Paris (1806) sang sie nur in Concerten, von da ging der Catalani-Fanatismus über ganz Europa. Nach einem 7jährigen Aufenthalt in London, wo sie ein immenses Vermögen sich ersang, ging sie nach Paris und erhielt von Louis XVIII. die Direction der italienischen Oper daselbst, sehr zum Schaden des Instituts. Im Jahre 1818 gab die Catalani diese Operndirection definitiv auf und begann ihre Kunstreisen in Deutschland, Rußland ꝛc. In Berlin, 1827, faßte sie den Entschluß, nicht mehr öffentlich zu singen und zog sich auf ihre Villa bei Florenz zurück. Sie starb 1849 an der Cholera in Paris, allgemein geehrt ob ihrer unerschöpflichen Wohlthätigkeit und ihres fleckenlosen Privatlebens.

[1]) Die allgemeine lebhafte Bewegung, welche das Erscheinen der Catalani in Wien hervorbrachte, fand bald ein Echo auf der Volksbühne, nämlich in der parodirenden Posse: „Die falsche Catalani" von A. Bäuerle (Musik von Ignaz Schuster). Diese Posse, welche im Leopoldstädter Theater unter Huber's Direction 61mal gegeben wurde und unter jeder folgenden Direction bis auf die neueste Zeit sich erhalten hat, machte den Anfang einer Reihe von Parodien aus der Opernwelt. Die Oper war von jeher ein so mächtiger Factor des geselligen Lebens in Wien, daß wenige epochemachende Opernnovitäten ohne irgend eine Volkstheater-Parodirung davonkamen. Wir erinnern an die berühmtesten: Im Leopoldstädter Theater: „Alceste die Neue" von Perinet und Wenzel Müller; „Tancredi" von Bäuerle und Wenzel Müller; „Die travestirte Zauberflöte" von Meisl und W. Müller; „Julerl, die

Zwei Jahre später kam die Catalani abermals nach Wien und wiederholte (in der Saison 1820 bis 1821) ihre glänzenden Siege vom J. 1818. Sie gab 4 Concerte im großen Redoutensaal und 2 im landständischen. Ihre Programme blieben sich ziemlich gleich, reiste sie doch mit einem Dutzend Arien jahrelang durch ganz Europa. Die Glanznummern waren überall die Polonaise „Placida campagna“ von Puccita, die Variationen von Rode (zuerst von ihr in Puccita's Oper „La principessa in campagna“ 1817 eingelegt), die Arie Figaro's (!) „Non più andri“, endlich für Wien als Schlußstück die österreichische Volkshymne „Gott erhalte“ in italienischer Sprache.

Als die Catalani zum ersten Mal nach Wien kam, war sie beinahe 40 Jahre alt und hatte von der früheren unvergleichlichen Macht und Schönheit ihrer Stimme bereits viel eingebüßt. Neun Jahre später, als sie in Berlin und andern norddeutschen Städten concertirte (1827) hatte der Zahn der Zeit natürlich noch etwas tiefer genagt und dadurch kamen auch manche in ihrem mangelhaften ersten Unterricht wurzelnde Fehler der Tonbildung stärker zum Vorschein. Da nun, bei allem Glanz ihrer Bravour, doch stets die Stimme der Catalani, eine Stimme von unerhörter Fülle und Klangschönheit, den größten Theil jenes Zaubers bewirkt hatte, der alle Hörer gefangen nahm, so erklärt sich die geringere Bewunderung mancher deutscher Kritiker aus jenen späteren Jahren der Catalani. „Der Zauber, der sonst Alles dahin riß“, schreibt Heinrich Marschner im J. 1827 an die Berliner Musikzeitung, „der unbeschreibliche Wohllaut ihrer Stimme ist dahin, und klar und deutlich liegen jetzt all' ihre Fehler zu Tage: daß ihre Rouladen holprig und mit Gewalt herausgestoßen, ihre Triller nur Bebungen auf Einem Ton sind, daß selbst der Ansatz ihres Tons fehlerhaft ist.“ Spohr vermißt schon im J. 1817 (in Neapel) an der Stimme der Catalani den jugendlichen Klang. Ihre unharmonische Scala, worin jeder halbe Ton zwei Mal vorkommt, sei mehr merkwürdig als schön und erinnere an das Heulen des Sturmes im Schornstein. In ihrem Gesang sei nur Bravour, nicht Seele. „Im Recitativ singt sie ohne Ausdruck, nachläßig; im Adagio läßt sie kalt. Wir waren auch nicht einmal ergriffen.“ (Selbstbiogr. II. p. 29.) Dafür schwärmte A. B. Marx noch im J. 1827 weidlich für die Catalani. Im Publicum fand sie keinen solchen Meinungszwiespalt, da war Alles einig im Enthusiasmus. Ein Beweis, daß dem Gesang der Catalani noch damals eine blendende Macht innewohnen mußte, für Jene wenigstens, welche die merkwürdige und imposant

Putzmacherin“ (Parodie der Vestalin) von Meisl und W. Müller; „Robert der Teuxel“ von Nestroy; „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ von Nestroy. Im Theater an der Wien: „Der Barbier von Sievering“ (Musik von Adolf Müller, 1828); „Der Blaubart in Wien“ (von Hopp und Franz Gläser, 1829.) Im Josefstädter Theater: „Othellerl“ (1826); „Der Postillon von Stadel-Enzersdorf“ (1837) rc. In neuester Zeit (1863) wurde noch Adeline Patti als „Abällina“ an der Wien mit vielem Erfolg parodirt.

schöne Frau nicht in ihrer wahren Glanzperiode gehört. Jedenfalls war der Concertgesang ihr eigentliches Feld, auf der Bühne hat sich die Catalani niemals ganz heimisch gefühlt.

Außer der Catalani kam auch die Borgondio wieder und gab (1826) mehrere besuchte Concerte. Noch zwei hochberühmte italienische Sängerinnen besuchten Wien in den zwanziger Jahren: Grassini und Pasta. Madame Grassini [1] gab (1822) ein „dramatisches Concert" im Theater an der Wien, Scenen aus „Orazi e Curiazi" bildeten den Hauptbestandtheil. Leider war die vortreffliche Künstlerin zu spät nach Wien gekommen, sie zählte nahezu 50 Jahre. Ihre Stimme hatte der Zeit bereits schweren Tribut geleistet, und so sehr man ihren edlen, geistvollen Vortrag anerkannte, der Beifall war doch kein warmer, kein unbedingter. Im J. 1829 erschien die Pasta [2]). Diese eminent dramatische Künstlerin trat in keiner ganzen Oper auf, sondern spielte nur einzelne Scenen (aus Rossini's „Othello", „Tancred" 2c.) im Kärntnerthor-Theater, eine Art dramatischen Concerts. Ihre Kunst wurde auf das höchste gepriesen, namentlich die Kraft und Schönheit des dramatischen Ausdrucks; daß ihr Organ „in der Tiefe rauh, in der Höhe verschleiert" genannt wurde („Sammler" von 1829 Nr. 29) möchten wir vorübergehenden Einflüssen zuschreiben, denn ihre Stimme war damals noch keineswegs im Niedergang begriffen; sie klang noch in Bellini's „Norma", also zehn Jahre später, voll und kräftig. Selbst zur Zeit ihres höchsten Glanzes hatte die Stimme der Pasta einen Schleier, der sich erst nach den ersten Scenen zu lüften pflegte.

Neben diesem Sterne erster Größe schimmerten im schwächeren Licht einige andere in den zwanziger Jahren hier concertirende Sängerinnen. Katharina

---

[1]) Josefine Grassini, geb. in der Lombardie 1773, trat zuerst in der Scala 1794 auf. Ihre Stimme war ein mächtiger Contraalt, von großem Umfange und seltener Leichtigkeit. Nach der Schlacht bei Marengo sang sie in Mailand (1800) in einem Concert vor dem ersten Consul Bonaparte, der sie mit nach Paris führte und später (1804) speciell für die Hoftheatervorstellungen und die Hofconcerte mit einem luxuriösen Gehalt engagirte. Napoleon, der ein leidenschaftliches Interesse für sie hegte, ließ die Grassini nicht vor dem Publicum auftreten. Nach dem Sturz Napoleon's kehrte sie nach Mailand zurück, wo sie 1850 hochbetagt starb.

[2]) Judith Pasta, geb. 1798 in Como von jüdischen Eltern, trat anfangs auf italienischen Theatern zweiten Ranges auf und erregte nur mäßiges Aufsehen, ebenso wie 1817 in London. Ihr Ruf entfaltete sich glänzend erst mit den Jahren 1819 und 1820, wo sie Mailand und Venedig, dann 1821, wo sie Paris entzückte. 1827 kehrte sie nach Italien zurück, wo Pacini seine „Niobe", Bellini die „Sonnambula" und „Norma" für sie schrieb. Nachdem sie bereits die Künstlerlaufbahn aufgegeben zu haben schien, nahm sie noch im J. 1840 ein Engagement nach Petersburg an, ohne jedoch mit diesen letzten Anstrengungen ihrer Stimme Erfolg zu haben. Von da an lebte sie zurückgezogen in ihrer Villa am Comersee bis zu ihrem Tode. (1. April 1865.)

Canzi (eigentlich „Kanz" [1]), gab 4 Concerte im J. 1820, erntete große Anerkennung ihrer Virtuosität, aber manchen Tadel ob ihres seelenlosen Vortrags und der Wahl von lauter seichten italienischen Arien. Im selben Jahr concertirte die (mit P. v. Winter reisende) bairische Hofsängerin Dlle. Metzger [2]) zweimal im Theater an der Wien. Es folgten Mad. Bender (Gattin des russischen Hofclarinettisten); Marianna Sessi und Eugenia Sessi (Töchter der Imperatrice Sessi), Carolina Graziosi (1826) und Mad. Borsi-Manna aus Lucca (1829), — sämmtlich ohne bedeutenden Erfolg. Das Jahr 1829 verschaffte den Wienern das bereits sehr selten gewordene Vergnügen, einen Castraten zu hören. Signor Mosè Tarquinio aus Dresden war dieser verspätete Repräsentant einer Sängergattung, welche die jüngere Generation von damals nur mehr vom Hörensagen kannte.

Eine köstliche Bereicherung gewannen die Wiener Concerte mit Anfang der zwanziger Jahre durch einige jüngere Sängerinnen von ungewöhnlicher Stimme und Kunst, die fast gleichzeitig auftauchten und durch eine Reihe von Jahren in Wien wirkten: Wilhelmine Schröder [3]), Caroline

---

[1]) Katharina Kanz, genannt Canzi, ist 1805 in Baden bei Wien geboren, genoß 1819 den Unterricht Salieri's und debutirte 1821 in Hofconcerten und im Operntheater mit einigen Rossini'schen Partien. Hierauf reiste sie 3 Jahre in Italien und wurde — nach Deutschland zurückgekehrt — (1825) zuerst in Leipzig, dann in Stuttgart engagirt. In letzterer Stadt wirkte sie von 1827 bis etwa 1837. Mit dem Theaterregisseur Wallbach verheiratet, zog sie sich dann von der Bühne zurück. —

[2]) Clara Metzger (später Madame Metzger-Vespermann), geb. 1800 in München, war die Tochter des ausgezeichneten Flötisten Carl Theodor M. Sie sang zum ersten Mal öffentlich im J. 1817, erregte die glänzendsten Hoffnungen und wurde lebenslänglich an der Münchner Oper engagirt. Leider starb sie in der Blüthe ihrer Jahre, am 6. März 1827.

[3]) Wilhelmine Schröder-Devrient, Tochter der großen Schauspielerin Sofie Schröder, ist in Hamburg 1805 geboren. Zehn Jahre alt wurde sie in das Kinderballet am Wiener Hoftheater aufgenommen. Ihre Begabung und der große Ruf ihrer Mutter als Tragödin wandten sie bald dem Schauspiel zu: Wilhelmine debutirte im Burgtheater (1820) als Aricia in Racine's „Phädra", dann in mehreren Schiller'schen Dramen. Ihre Neigung zum Gesang überwog jedoch, und sie sang im Kärntnerthor-Theater mit immensem Erfolg die Pamina in der „Zauberflöte". Außerdem glänzte sie vorzüglich als Fidelio und als Emeline in Weigl's „Schweizerfamilie". Im J. 1823 heiratete sie den Schauspieler Devrient, mit dem sie zugleich in Dresden engagirt wurde. In Berlin erregte sie 1823 und nochmal 1828 das größte Entzücken, konnte aber kein Engagement daselbst erlangen, da sie sich geweigert hatte, Spontini's „Vestalin" zu singen, in welcher Rolle kurz zuvor die Schechner excellirt hatte. In den Jahren 1829 und 1830 erschien sie mit einer deutschen Operngesellschaft in Paris und machte einen so tiefen Eindruck, daß man sie für eine Saison an der italienischen Oper engagirte, — ein Mißgriff, da die Schröder als Gesangskünstlerin nicht mit den großen ital. Sängern jenes Theaters

Unger [1]), Henriette Sonntag [2]). Kamen diese später so berühmten Sängerinnen vorzüglich und zunächst der Oper zu statten, so waren sie nebenbei doch in Concerten und Oratorien sehr thätig. Man erinnert sich der Mitwirkung der Sonntag und Unger bei der ersten Aufführung von Beethoven's 9. Sinfonie im großen Redoutensaal (23. Mai 1824). Natürlich strebten die jungen Künstlerinnen bald in die weite Welt, sich einen Ruhm in größerem Styl zu gründen. Henriette Sonntag gab ihr Abschieds-Concert am 17. April 1825 (Mittags im großen Redoutensaal), Caroline Unger das ihre am 10. März desselben Jahres (im kleinen Redoutensaal) vor ihrer Abreise nach Neapel. Wilhelmine Schröder war am 21. Januar 1821 zum ersten Mal im Hofoperntheater aufgetreten; obgleich auch sie Wien bald verließ, war ihr Wirken daselbst doch epochemachend. — In den größeren „Wohlthätigkeits-Akademien" wirkten diese drei Sängerinnen und die anmuthige, virtuose Coloratursängerin Mad. Therese Grünbaum (Tochter Wenzel Müller's) sehr fleißig mit. Letztere, nicht selten die deutsche Catalani geheißen, ward von der Wiener M.-Z. als „freundliche Helferin aller Virtuosen und uneigennützige Künstlerin bei allen Gelegenheiten" begrüßt. Therese Grünbaum fungirte von 1820 bis 1823 als „Hofsängerin" bei der Hofcapelle, gleichzeitig mit Anna Wranitzky (Kraus), welche gleichfalls anfangs der

---

concurriren konnte. Sie kehrte deshalb 1832 nach Deutschland zurück. Es folgte eine 10jährige Wirksamkeit an der Dresdener Oper, ihre (bald wieder getrennte) unglückliche Ehe mit dem Officier Döring und im J. 1850 ihre Verheiratung mit dem Gutsbesitzer Bock. Sie sang noch, kaum mit einem Rest von Stimme, 1858 in öffentlichen Concerten zu Berlin, Dresden und Leipzig. Im J. 1860 starb sie; Deutschland verlor in ihr seine genialste dramatische Sängerin.

[1]) Caroline Unger (in Italien „Ungher" genannt), im J. 1800 in Wien geboren, debütirte daselbst 1819 als Cherubin in „Figaro's Hochzeit". Barbaja führte sie im J. 1825 nach Italien, wo sie große Triumphe feierte und dieselben bis zum Jahre 1840 fortsetzte. Von da an entsagte sie der Bühne, und lebt gegenwärtig als Gattin des französischen Schriftstellers und Kunstkenners Sabatier in Florenz.

[2]) Henriette Sonntag (später verehelichte Gräfin Rossi) ist 1805 in Coblenz geboren. Im Prager Conservatorium gründlich musikalisch gebildet, debutirte das 15jährige Mädchen mit Glück als Princessin in „Johann von Paris". Hierauf verlebte sie 4 Jahre in Wien, wo sie abwechselnd in italienischen und deutschen Opernvorstellungen auftrat, ihr Talent immer rascher entfaltend. Die Epoche ihres eigentlichen Ruhmes datirt aber erst von ihrem Engagement in Leipzig (1824) und dem sich anschließenden in Berlin, am Königstädter Theater, wo sie einen in Deutschland seltenen Grad von Enthusiasmus erregte. Von 1826 bis 1830 glänzte sie in Paris und London, namentlich in Rossini'schen Opern. Ihre Vermälung mit dem Grafen Rossi veranlaßte 1830 ihren Rücktritt von der Bühne. Im J. 1848 entschloß sie sich, ob großer Vermögensverluste, ihre Künstlerlaufbahn wieder aufzunehmen und erregte kaum weniger Begeisterung als in ihrer Jugend. Im J. 1852 unternahm sie eine große Reise nach Amerika, wo sie (in Mexiko) im Juni 1854 ein Opfer der Cholera wurde.

zwanziger Jahre in vielen Concerten mitwirkte. Ueberhaupt wurde in jener Epoche und später noch die Gefälligkeit der beliebtesten Mitglieder der beiden Hoftheater für Virtuosen und besonders für Wohlthätigkeits-Concerte bis zum Mißbrauch in Anspruch genommen.

Von hervorragenden Sängern des Hofoperntheaters war es namentlich Michael Vogl [1]), der etwa von 1820 an häufiger in Concerten mitwirkte. Dieser feingebildete, ausdrucksvolle Sänger, hatte bekanntlich für Schubert's Lieder zuerst in Privatkreisen Propaganda gemacht, führte auch zuerst den „Erlkönig" (1821) später auch andere Schubert'sche Lieder in den Concertsaal ein. Dies war zu jener Zeit, wo noch ausschließlich Opernarien (italienische zumeist) für concertfähig galten, ein neues verdienstliches Unternehmen. J. Fr. Reichardt schreibt im J. 1808 aus Wien: „Diese Singemusik" (ital. Arien, Duette und Terzette) „besonders aus komischen Opern, ist hier für Concertmusik sehr im Gang, man hört fast nichts anderes, selbst in solchen kleinen Veranstaltungen, wo blos am Fortepiano gesungen wird. Den feinen und innigen Genuß des Liedes, der Romanze und Cantate scheint man hier ganz zu entbehren." (Vertr. Briefe I. S. 390.) Zunächst fand von deutschen Gesängen fast nur Beethoven's „Adelaïde" eine häufigere Vertretung in größeren Concerten, durch die Tenoristen Ludwig Tietze, Jäger und Franz Wild. Als der Vortrag Schubert'scher Lieder gegen das Jahr 1820 aufkam, hatte er sein bescheidenes Asyl in den halb familienhaften Abendunterhaltungen des sogenannten „kleinen Musikvereins".

Der Beherrscher des Gesanges war zu jener Zeit unbestritten Rossini. Der Vortrag der Arie aus dem „Barbier von Sevilla" durch die Grünbaum (Ostersonntag-Akademie 1820) glich einem Triumph; auch Henriette Sonntag glänzte gern mit dem Zierrath Rossini'scher Coloraturen. Von geringer Bedeutung waren die Concerte der einheimischen Sängerinnen Linhardt, Fischer, Mathilde Weiß und der (als Gesanglehrerin geschätzten) Josefine Fröhlich gegen den Ausgang der zwanziger Jahre.

---

[1]) Johann Michael Vogl, geb. 1768 in Stadt Steyer, absolvirte das Gymnasium und die philosophischen Studien in dem Stifte Kremsmünster, zugleich mit seinem Landsmanne Franz X. Süßmayer, dem späteren Freunde und Mitarbeiter Mozart's. Vogl und Süßmayer wanderten zusammen nach Wien, ersterer wurde Jurist, dann Beamter, letzterer Capellmeister am Operntheater. Auf seinen Antrieb trat Vogl im J. 1794 in den Künstlerverband der deutschen Oper, welcher er durch 28 Jahre zur Zierde gereichte. Vogl, der für den neuen Beruf neben seinem musikalischen Talent eine seltene allgemeine Bildung mitbrachte, wurde als dramatischer Sänger eine Größe ersten Ranges. Im J. 1822 trat Vogl als Opernsänger in Pension, um als Liedersänger noch durch eine Reihe von Jahren zu glänzen. Noch im J. 1834 sang er Schubert's Erlkönig in einem Concert, allerdings mit ganz unzulänglichen Stimmmitteln und deshalb übermäßiger Manierirtheit. Vogl starb, 73 Jahre alt, im J. 1840.

Einen wehmüthigen Eindruck machten die Abschieds-Concerte der einst hochbeliebten, wackern Opernsänger Julius Radicchi und Fried. Seb. Meyer, vor deren gänzlichem Rücktritt ins Privatleben. Der Tenorist Radicchi, Mitglied des Hofoperntheaters und durch eine Reihe von Jahren regelmäßiger Inhaber der Tenorpartien in Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten" nahm in einem Privat-Concert am 22. März 1829 Abschied; Fried. Seb. Meyer [1]), Opernregisseur des Theaters an der Wien (der erste „Pizarro"), in einem Concert am 1. Mai 1828. Letzterer war für die Verbesserung der Wiener Kunstzustände thätig und einflußreich gewesen, indem er als Oberregisseur die Werke Cherubini's, Méhul's, Daleyrac's, Boieldieu's u. A. auf den Wiener Boden verpflanzte und in seinen Benefice-Concerten hauptsächlich Händel'sche Oratorien („Messias", „Timotheus", „Acis und Galathea" u. A.) vorführte, welche seit den Privatproductionen bei van Swieten in Vergessenheit schlummerten.

Anhang.

Privat-Concerte, Localitäten, Preise.

Das vorstehende Capitel über die Virtuosen-Concerte darf sich wohl einer annähernden Vollständigkeit insofern rühmen, als darin wenigstens kein halbweg namhafter Künstler vergessen ist. Unmöglich war und unnöthig schien es mir jedoch, alle jene kleinen, verschollenen Concertgeber einzeln aufzuführen, welche das musikalische Infusorienreich dieser Periode bildeten. Nur in Bausch und Bogen sei hier schließlich eine Concertgattung von eigenthümlicher Physiognomie erwähnt, welche vom Anfang unseres Jahrhunderts bis gegen die dreißiger Jahre einen sehr beträchtlichen, mitunter überwuchernden Bestandtheil des Wiener Musiklebens bildete. Es waren dies die verschiedenen „Privat-Concerte", „Privat-Unterhaltungen", „Musikalische Morgen-, Mittags- und Abend-Unterhaltungen." Durch eine genaue Definition läßt sich dies Genre nicht abgrenzen; im Allgemeinen war es der musikalische Klein- und Detailhandel. Häufig führten sich unter dem bescheidenen Titel wirkliche Virtuosenleistungen und gediegene Productionen ein, viel häufiger aber diente der bescheidene Titel als eine Art Entschuldigung für unbedeutende Gaben. Die Zahl dieser Privat-

[1]) Friedrich Sebastian Meier (auch Meyer), geb. zu Benedikbaüern 1773, wurde im J. 1793 von Schikaneder an's Theater an der Wien engagirt, wo er eine Reihe von Jahren hindurch in allen ersten Baßpartien glänzte. Später wandte er sich dem feinkomischen Fache zu. Bei der Vereinigung der drei Haupttheater unter Eine Direction übertrat M. zum Hofoperntheater und trat in Pension, als Barbaja mit den glänzendsten italienischen Gesangskünstlern diese Bühne zu beherrschen begann. Er starb in Wien, 1835.

Concerte (die natürlich für Geld jedermann zugänglich waren), belief sich, namentlich von den Jahren 1807 und 1808 an, sehr hoch. Da war es zunächst Sitte, daß so ziemlich jeder tüchtige Orchester-Solospieler und einheimische Pianist jährlich sein „Privat-Concert" oder deren mehrere gab; die Zahl seiner Schüler und Bekannten bot hinreichende Garantie für die Abnahme der Billets. Während heutzutage in der Regel doch nur namhafte Virtuosen es wagen, auf die Concertliebe des Publicums zu speculiren, glaubten vor 40 und 50 Jahren die ersten Flötisten, Oboisten, Cellisten der Wiener Orchester eine alljährliche musikalische Besteuerung ihrer lieben Freunde und Bekannten als Gewohnheitsrecht einführen und aufrecht halten zu müssen. „Privat-Concerte" durften nicht durch Anschlagzettel bekannt gemacht werden; Billette oder Subscriptionsbögen lagen in ein bis zwei Musikhandlungen auf, noch mehr wurden sie im Freundeskreise (den man weit genug zu dehnen verstand) colportirt. Ein Nachklang des musikalischen Protectorates der Adeligen und Reichen kam den Concertgebern noch in dieser Form zu statten. Die Bezeichnung einer Production als Privat-Concert scheint außer dem Schutze bescheidener Erwartungen auch noch hauptsächlich den Vortheil geringerer Auslagen und polizeilicher Erleichterung gewährt zu haben, überdies war dem bis 1848 bestandenen Theater-Privilegium, daß zur Abendstunde kein Concert stattfinden dürfe, wohl nur durch den angeblich „privaten" Charakter desselben zu entgehen. Wir finden (namentlich von 1810 an) einen nicht kleinen Theil dieser Privat-Concerte des Abends (7 Uhr). Am beliebtesten war jedoch die Mittagsstunde, namentlich an Sonntagen, welche, wie bis heute noch die „Concerttage", par excellence heißen dürften. Wir finden in den Jahren 1810—20 oft drei und mehr Concerte an einem Sonntage. „Am 25. März 1817", klagt die Wiener Musikzeitung, „gab es so viele Concerte und Unterhaltungen, daß man in Verlegenheit gerieth, für welches sich zu entschließen." Außer verschiedenen Morgen-, Mittags- und Nachmittags-Concerten gab es an diesem Normatage um die Theaterstunde drei Wohlthätigkeits-Concerte in den Theatern an der Wien, in der Josefstadt und Leopoldstadt[1]). J. F. Reichardt schreibt in seinen „vertrauten Briefen aus Wien" vom Jahre 1808: „Da hier das ganze Jahr hindurch alle Abende mehrere Theater spielen, so bleibt dem fremden und einheimischen Musiker nichts anderes übrig, als am hellen, lichten Tage seine Concerte zu geben. Dieses geschieht gewöhnlich um die Mittagsstunde, von 12 bis 2 Uhr, im kleinen Redoutensaale.

[1]) Die an diesem Abend im Josefstädter Theater gegebene Akademie (zum Vortheil des Musikdirectors Alois Merk) brachte u. A. ein „Tongemälde über die Zerstörung der Raubstadt Algier und Verbrennung ihrer Flotte" von F. Kauer, dann ein „Türkisches Rondo für Orchester", wobei „ein Transparent, den Herren Gönnern der Musik gewidmet, als Luftballon aus den Wolken hervorkam". Gewiß eine recht heitere Auffassung von der Würde der Instrumentalmusik! —

Aber Morgens und beim Tageslicht nimmt sich doch eigentlich für die Phantasie kein Concert gut aus, es behält immer etwas Nüchternes und Frostiges. Concerte werden auch von der großen Welt wenig besucht und sind selten recht angefüllt." Letztere Bemerkung deutet einerseits schon auf eine zu große Menge von Concerten, andererseits erklärt sie sich aus dem überwiegenden Interesse, das damals dem Theater vor jeder Concertmusik zugewendet war. Nr. 13 der Wiener Allgemeinen Musikzeitung von 1818 bringt „Andeutungen zu einer derzeit sehr nöthigen Abhandlung über das gegenwärtige Concertunwesen". Diese Klagen über zu häufige und unberechtigte Concerte schließen mit der richtigen Bemerkung: „Die gar zu häufigen kleinlichen Akademien, Privat-, Morgen-, Mittags- und Abendunterhaltungen mit ihrer oft dem schlechten Local anpassenden Musik haben den Geschmack verdorben und den Sinn für Großes einschlummern lassen." Als durch und nach Beethoven große Orchester-Concerte zum Bedürfnisse wurden und auch im Fache der Virtuosität nur das entschieden Hervorragende, Ungewöhnliche Antheil fand, verschwanden jene kleinen, musikalischen Mückentänze.

Als „wahrscheinliche musikalische Witterung im Jahre 1819" prophezeit die Wiener Musikzeitung von 1818: „In diesem Jahre wird es noch mehr Concerte und Akademien regnen als im vergangenen. Diese Regengüsse dringen Morgens, Mittags und Abends durch die Fensterritzen in das Haus!" Die Prophezeiung traf zu. Im Jahre 1819 (Nr. 3) bemerkt die Musikzeitung aus Anlaß einer schwach besuchten Akademie, daß in Wien „schon mehrere Jahre, jedes Jahr circa Einhundert große und kleine Concerte gegeben werden". Ist die Angabe richtig, dann haben sich in unseren Tagen, so sehr man manchmal das Gegentheil glaubt, die Concerte in Wien vermindert. Wir können für das Decennium 1854—1864 als Durchschnittszahl jährlich 70—80 Concerte annehmen. Die Zahl der Concerte hat also abgenommen, ihr künstlerischer Werth, Reichthum und Einfluß ist um das Zehnfache gewachsen. — Im Jahre 1821 avisirt die Wiener Musikzeitung ihre Leser: „Die große Menge von Concerten, Akademien und Privatunterhaltungen, welche in der Fastenzeit gewöhnlich in Wien stattfinden, mache es unmöglich, ihre Anzeige so schnell folgen zu lassen, als die Leser es vielleicht wünschen". Im Jahre 1823 bringt dasselbe Blatt eine förmliche Warnung für Virtuosen, die es „nur mit vieler Mühe erreichen werden, nicht ihr eigenes Geld zur Deckung der Concertkosten ausgeben zu müssen". Ebenso gibt ein Leitartikel (in Nr. 2 vom Jahre 1824) — ebenfalls aus der Feder Kanne's — die Warnung: „Nur ein ganz außerordentliches Kunsttalent, dessen hervorragende Vollkommenheit außer allem Zweifel steht, würde in dieser Concertzeit durch Veranstaltung von Concerten seinen Vortheil finden."

Die Säle, welche zu jener Zeit für Concerte verwendet wurden, waren: der kleine Redoutensaal, hauptsächlich für fremde Virtuosen, die auf ein größeres Publicum zählten; der Universitätssaal, für Wohlthätigkeitsakade-

mien und größere Productionen (mit Orchester) einheimischer Künstler oder Gesellschaften, desgleichen der landständische Saal in der Herrengasse. Dieser schöne Saal mit seinem stattlichen Aufgang von zwei Freitreppen war etwas größer als der jetzige Musikvereinssaal und gut akustisch; er hatte nur den Uebelstand, daß er sich nicht heizen ließ. Der große Redoutensaal wurde nur sehr selten, und zwar von Celebritäten ersten Ranges zu Concerten benutzt; von Paganini, der Catalani ꝛc. Außerdem war er nur der Gesellschaft der Musikfreunde zu vier jährlichen Concerten eingeräumt. Häufig producirten sich fremde Künstler in den Zwischenacten im Hofoperntheater, namentlich in den zwanziger Jahren vor Balletvorstellungen (Moscheles, Romberg ꝛc.) Die kleineren „Privat-Concerte und musikalischen Unterhaltungen" suchten vorzüglich den Gasthaussaal „Zum römischen Kaiser" auf der Freiung auf (während des Faschings als Tanzsaal benutzt), den Gasthaussaal „Zur Mehlgrube" am neuen Markt, den Saal „Zum rothen Igel" (Wildpretmarkt) und eine Zeit lang auch den Saal „im Müller'schen Gebäude" (Rothenthurmstraße). Diese Localitäten sind seit etwa 30 Jahren gänzlich außer musikalischem Gebrauch.

Eine Gallerie hatte die Winterreitschule und der große Redoutensaal; die Galleriesitze waren um 1—2 fl. theurer als jene im Parterre.

Der gewöhnliche Eintrittspreis zu Virtuosen-Concerten und Akademien betrug in den ersten 15 Jahren dieses Jahrhunderts in der Regel 2 fl. Wiener Währung, höchstens 3. Nur bei außerordentlichen Anlässen fand eine merkliche Ueberschreitung dieses Betrags zu wohlthätigem Zwecke statt, wie z. B. bei der ersten Aufführung des „Timotheus" in der kaiserlichen Winterreitschule (Parterre 5 fl., Gallerie 6 fl. W. W.) oder der „Schlacht bei Vittoria" 1813 im Universitätssaal (5 fl. und 10 fl. W. W.). Gegen das Jahr 1815 begannen einige Virtuosen den Eintrittspreis auf 5 fl. W. W. zu erhöhen, z. B. die Sängerin Madame Neumann-Sessi, über deren schlecht besuchtes Concert der „Sammler" von 1816 berichtet: „Es ist noch lange nicht erwiesen, ob den Künstlern der Sprung von 3 fl. auf 5 fl. vortheilhaft war; gewiß aber ist, daß sich seit dieser Zeit die Theilnahme an Concerten sehr vermindert hat." Trotz dieser Protestation mehrten sich die Fünfgulden-Concerte neben den Dreigulden-Concerten; ja, der neue Preis genügte Virtuosen von besonders glänzendem Ruf nicht mehr. J. N. Hummel stellte schon 1817 den Preis des Billets auf 10 fl. W. W. (= 4 fl. Conv.-Münze), die Catalani forderte 12 fl. W. W. im landständischen Saal, Paganini im großen Redoutensaal 10 fl. (Gallerie) und 5 fl. W. W. (Entrée [1]). Die Preise Hummel's, Paganini's und der Catalani waren somit höher als jene Lißt's und Thalberg's und als die gegenwärtig in Wien üblichen.

[1]) Zum Eintrittspreis von 3 fl. W. W. concertirten in den zwanziger Jahren: Schuppanzigh (im Augarten), die Pianistin Fanny Sallamon, die Sängerinnen

Es war, namentlich im ersten Decennium dieses Jahrhunderts, keine allgemeine Sitte, am Abend des Concerts selbst Billets an der Casse verkaufen zu lassen; die Anschlagzettel melden sehr häufig, daß die Billets in der Wohnung des Concertgebers zu bekommen sind. Bei den meisten Concerten Beethoven's, der sich gewiß nicht gern in seiner Wohnung stören ließ, finden wir diese noch stark „patriarchalische" Uebung.

Canzi, Linhart, Henriette Sonntag, der kleine Franz Lißt u. A.; zu 5 fl.: Bocklet, Leopoldine Blahetka, Bernhard Romberg u. A. Sechs Quartett-Productionen von Schuppanzigh kosteten im Abonnement 10 fl. W. W. (4 fl. C.-M.); drei Harmoniequintette von Krähmer, Sedlaczek 2c. 6 fl. W. W.

Siebentes Capitel.

Beethoven und Schubert.

Wir können die Musikgeschichte Wiens von 1800—1830 nicht schließen, ohne nochmals auf die beiden hervorragendsten Genies dieser Periode, auf Beethoven und Schubert, zurückzublicken. Es gilt mit wenig Strichen ihre Stellung im Wiener Concertwesen und ihr Verhältniß zum Publicum wie zur Kritik zu skizziren.

In seiner Eigenschaft als Claviervirtuose wurde Beethoven in dem betreffenden Abschnitt (S. 208) geschildert. Als Dirigent betheiligte sich Beethoven in der Regel an Concerten, wenn es die erste Aufführung eines seiner größeren Werke galt. So hörte man (in Clement's Concert vom 7. April 1805) unter Beethoven's Leitung zuerst die heroische Sinfonie in Es dur (damals und später noch als Sinfonie „in Dis" auf dem Programme verzeichnet). Er dirigirte ferner die ersten Aufführungen seiner A dur-Sinfonie und der „Schlacht von Vittoria" am 8. December 1813, seiner achten Sinfonie am 29. November 1814 u. s. w. Beethoven's zunehmende Taubheit, sowie seine ungeduldige Heftigkeit, welche die Verständigung mit dem Orchester noch erschwerte, veranlaßten ihn, in den letzten zwölf bis vierzehn Jahren seines Lebens nur mehr sehr selten als Dirigent oder Concertveranstalter aufzutreten. Der Erfolg dieser Concerte stand nicht gleich: in manchen Fällen war er ein außerordentlicher, eine wahre Huldigung des ganzen Publicums zu den Füßen eines Triumphators. Seine höchste Höhe erreichte dieser Enthusiasmus in drei Aufführungen: zuerst in dem Fest-Concerte im Universitätssaale (8. December 1813), wo Beethoven's A dur-Sinfonie und seine „Schlacht bei Vittoria" zum erstenmal gegeben wurden [1].

[1] Jedes dieser beiden Werke wurde zugleich in sieben verschiedenen Ausgaben bei Steiner in Wien publicirt.

Sodann in der Festvorstellung des „Glorreichen Augenblicks" im Redoutensaal zur Feier des Wiener Congresses am 29. Nov. 1814. (Von diesen beiden war bei Gelegenheit der „Patriotischen Concerte" S. 173 die Rede.) Endlich in der denkwürdigen Akademie vom 7. Mai 1824 im großen Redoutensaale, wo Beethoven seine neunte Sinfonie aufführte und zum letztenmale öffentlich dirigirte. Er hatte nur zum Schein dirigirt, denn die Mitwirkenden waren heimlich übereingekommen, sich nur an die Zeichen des ersten Violinspielers und des Chordirigenten (Schuppanzigh und Umlauf) zu halten, nicht an das Tactiren Beethoven's, der in seiner Taubheit das Orchester eben so wenig hörte, als den brausenden Beifallssturm des Publicums. Die Akademie enthielt 1. die Ouverture op. 124 („Weihe des Hauses"); 2. „Drei große Hymnen mit Solo- und Chorstimmen" [1]); 3. „Große Sinfonie mit im Finale eintretenden Solo- und Chorstimmen, auf Schiller's Lied an die Freude." Die Soli wurden von den Frl. Sonntag und Unger, den Herren Haizinger und Seipelt gesungen. War bei dem Erfolge der „Schlacht von Vittoria" und des „Glorreichen Augenblickes" der patriotische Enthusiasmus mit thätig gewesen, so vereinigte sich in jener Abschiedsakademie vom Jahre 1824 die Begeisterung für den Genius mit der schmerzlichen Theilnahme für den unglücklichen Menschen, um Beethoven einen Triumph ohnegleichen zu bereiten. Wenn der Erfolg in anderen Fällen nicht auf gleicher Höhe stand, so waren die Eigenthümlichkeiten des Meisters zum Theile selbst schuld daran. Er war als Concertveranstalter nicht glücklich. Einmal muthete er dem Hörer viel zu viel zu und brachte Monstreprogramme, welche die Fassungskraft eines unvorbereiteten Publicums weit übersteigen mußten. Was soll man dazu sagen, wenn Beethoven in Einem Concerte (17. December 1808) nebst einer Arie zwei neue Sinfonien (Nr. 5 und 6), zwei Sätze der C dur-Messe („Hymnen") und zwei große, mehrsätzige Clavier-Compositionen (Concert in G dur, Phantasie mit Chor und Orchester) aufführen ließ! „Wir haben da in der bittersten Kälte (das Theater war nicht geheizt) von halb 7 bis halb 11 Uhr ausgehalten," schreibt Reichardt. „Die eine Pastoral-Sinfonie," setzt er hinzu, „dauerte schon länger als bei uns ein ganzes Hof-Concert dauern darf." Dabei muß die Aufführung dieser überaus schwierigen, ganz ungenügend probirten Stücke abschreckend gewesen sein. Sänger und Orchester, aus sehr heterogenen Bestandtheilen zusammengesetzt, hatten nicht einmal

[1]) Diese „drei Hymnen" waren das Kyrie, Credo, Agnus und Dona aus der großen D-Messe. Die Censur, welche anfangs wegen des lateinischen Meßtextes die ganze Aufführung verboten hatte, ließ sich im letzten Augenblick erweichen, doch durfte das Wort „Missa", sowie die obigen Anfangsworte des Meßtextes nicht auf den Anschlagszetteln erscheinen. Dasselbe Späßchen hatte die Censur schon im Jahre 1808 geliefert, wo sie in Beethovens Concert im Theater an der Wien zwar das Absingen des lateinischen Meßtextes (C dur-Messe) erlaubte, aber die lateinischen Benennungen auf dem Anschlagzettel verbot. Beethoven hatte auch noch das Sanctus und Bene-

von allen Stücken Eine vollständige Probe abgehalten! In dem Subscriptions-Concerte vom Februar 1807 ließ Beethoven eine neue Sinfonie (Nr. 4) und dazu die drei ersten aufführen! Selbst Schindler nennt das „eine starke Zumuthung" und sieht in dem damaligen Erfolg dieses noch heut gewagt erscheinenden Unternehmens mit Recht „ein sprechendes Zeugniß bezüglich der Empfänglichkeit für des Meisters Tondichtungen". Beethoven fuhr mit ähnlichen Kraftexperimenten fort. In dem Concerte vom 27. Februar 1814 gab er die Sinfonien in A dur und F dur, das Terzett „Empi tremate" und die ganze „Schlacht bei Vittoria"! Der grandiose Concertzettel vom 7. Mai 1824 wurde bereits mitgetheilt. Wir fragen nun, ob nicht heutzutage noch, wo das musikalische Publicum und unsere so weit vorgeschrittenen Orchester mit diesen Werken genau vertraut sind, eine solche Häufung des Größten und Gewaltigsten äußerst bedenklich erschiene? Welcher Componist würde es gegenwärtig wagen, auch nur zwei Sinfonien in einem Concerte zu bringen? Nun denke man sich überdies — es ist keine leichte Operation der Phantasie — in die Zeit zurück, wo diese größten Beethoven'schen Schöpfungen neu waren und zum erstenmal wie ein Elementarereigniß in ein unvorbereitetes Publicum einschlugen. Hatte dieses Publicum nicht vollauf zu thun, auf einem Sitze auch nur eines dieser Riesenwerke mit voller Aufmerksamkeit zu hören und in sich zu verarbeiten, obendrein bei einer Aufführung, welche die Intentionen des Tondichters zur guten Hälfte verfehlte oder verzerrte? Von der D-Messe und der neunten Sinfonie wurden nur zwei Proben gehalten.

Beethoven's persönliches Auftreten war zwar geeignet, das Publicum mit Respect zu erfüllen, nicht aber seine Schöpfungen ins beste Licht zu setzen. Die titanenhafte Rücksichtslosigkeit seines Wesens, geschärft durch den Verdruß über die mangelhafte Ausführung und die eigene Schwerhörigkeit, machte sich bei solchen öffentlichen Productionen oft in befremdendster Weise geltend. Wenn die Mittheilungen von Reichardt, Spohr, Ries, Seyfried und Anderen über Beethoven's Concerte, wenn ihre Schilderungen der Tactirmethode Beethoven's auch nur zur Hälfte wahr sind — und warum sollten sie es nicht ganz sein? — so mußte wohl selbst das loyalste Publicum mitunter Anfechtungen von Verstimmung oder Heiterkeit erfahren[1]). Und dennoch nahm das Wiener Publicum diesfalls von seinem großen Meister willig hin, was es von keinem zweiten ohne

---

dictus aus der D-Messe geben wollen und bereits probiren lassen; im letzten Augenblick mußte er der Unmöglichkeit einer solchen Concertdauer weichen. (Schindler, II. p. 70.)

[1]) Wir citiren statt dieser bekannten Schilderungen die Erzählung eines gebildeten und unbefangenen Fremden, des schwedischen Dichters Atterbohm, der im Jahre 1818 Wien besuchte und Beethoven in einem Privat-Concert kennen lernte. „Er dirigirte (schreibt Atterbohm in seinen Memoiren) selbst das Concert, bei dem ich ihn sah; man führte nur Stücke von ihm oder von Meistern auf, die er hinlänglich kannte,

einiges „Spectakel" sich hätte bieten lassen. Außer Zweifel scheint uns die Thatsache, daß Beethoven's Compositionen ohne seine persönliche Mitwirkung auf das Publicum eine günstigere und sich schneller ausbreitende Wirkung machten, daß seine Clavier-Concerte und Trios unter den Fingern Czerny's, Bocklet's und Moscheles', seine Sinfonien und Ouverturen unter der Aufführung Schuppanzigh's, Clement's oder Umlauf's mehr angesprochen und sich schneller eingebürgert haben als durch Beethoven's eigene Intervention.

Im Verhältniß zu der Länge seines (35jährigen) Wirkens in Wien erscheint in der That Beethoven's Auftreten vor dem Publicum ein seltenes. Offenbar hatte er von Jahr zu Jahr weniger Freude daran. Die Concertprogramme beweisen jedoch, daß Beethoven's Werke seiner persönlichen Mitwirkung nicht bedurften, um eine bemerkenswerthe Stellung in dem Wiener Musikleben einzunehmen. Verbitterte Biographen möchten uns am liebsten weismachen, es sei zu Beethoven's Lebzeiten seine Musik nur äußerst selten und vorübergehend vorgeführt worden. Das ist ein arger Irrthum, wie nach einer Prüfung der Beweismittel wohl jeder zugestehen wird, der nicht, eine Entwicklung von vierzig Jahren ignorirend, den Maßstab unserer Musikzustände an jene Zeit legt. Nicht erst nach des Meisters Tode oder in seinen letzten Lebensjahren, sondern schon zwei Decennien früher nahmen Beethoven's Werke (von den letzten, schwer faßlichen der dritten Periode immer abgesehen, für welche ein allgemeineres, tieferes Verständniß erst nach dem Jahre 1830 anbrach) einen hervorragenden und gesicherten Platz in den Wiener Concertprogrammen ein. Am reichlichsten war Beethoven in den Quartettsoireen von Schuppanzigh vertreten. Wie weit Leipzig und Berlin in Kenntniß und Würdigung der Beethoven'schen Quartette hinter Wien zurückstanden, kann man aus Spohr's Selbstbiographie entnehmen [1]).

---

um deren Musik innerlich zu hören, denn daß er mit dem äußeren Ohr von ihr nichts hörte, obwohl sein scharfes Auge die Art ihrer Ausführung fast immer bewahrte, sah ich besonders bei einer großen, obwohl kurzen Tactverwirrung der Spielenden und dann bei einem Piano, welches dieselben in der Hast nicht als solches ausdrückten. Beethoven merkte nichts von Allem. Er stand wie auf einer abgeschlossenen Insel und dirigirte den Flug seiner dunklen, dämonischen Harmonien in die Menschenwelt mit den seltsamsten Bewegungen; so z. B. commandirte er pianissimo damit, daß er leise niederkniete und die Arme gegen den Fußboden streckte; beim fortissimo schnellte er dann wie ein losgelassener elastischer Bogen in die Höhe, schien über seine Länge hinauszuwachsen und schlug die Arme weit auseinander; zwischen diesen beiden Extremen hielt er sich beständig in einer auf- und niederschwebenden Stellung."

[1]) In Leipzig spielte Spohr 1803 in einer großen Abendgesellschaft eines der schönsten Quartette Beethoven's (aus op. 18), merkte aber nach wenigen Tacten, daß seine Begleiter mit dieser Musik gänzlich unbekannt und unfähig waren, in den Geist derselben einzudringen. Das Auditorium langweilte sich dabei so sehr, daß es eine laute Conversation begann, welche Spohr veranlaßte, noch vor dem Schluß des ersten

Von größeren Werken Beethoven's waren die zu seinen Lebzeiten populärsten und am häufigsten gegebenen: „Die Schlacht bei Vittoria" und „Christus am Oelberg", zwei Compositionen, die wir jetzt allerdings nicht mehr zu seinen bedeutenderen zählen. Die „Schlacht-Sinfonie" ist von den Wogen der politischen Zeitströmung hoch getragen und — auch wieder fortgespült worden. Sie wurde sehr häufig und immer mit Enthusiasmus gehört. Für den Anklang, den „Christus am Oelberg" in Wien fand, sprechen dessen Wiederholungen im Burgtheater, in den Gesellschafts- und Spirituel-Concerten, endlich der Umstand, daß die „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde" sich dadurch veranlaßt sah, im Jahre 1815 Beethoven um die Composition eines neuen Oratoriums anzugehen. Diese Bestellung war die erste, zu welcher die kurz zuvor erstandene „Gesellschaft der Musikfreunde" sich überhaupt entschloß, mit einem Mißerfolg, an welchem sie, wie wir gesehen, nicht der schuldige Theil war. (Vergl. S. 196.)

Beethoven's sieben erste Sinfonien, seine Ouverturen, Chöre aus „Christus am Oelberg", „Ruinen von Athen" und „König Stephan" treffen wir in den Gesellschafts-Concerten, den „Concerts spirituels", den Augarten-Concerten u. s. w. sehr häufig. Noch bemerkenswerther ist, daß in dem Zeitraume von 1815—1830 beinahe jede Wohlthätigkeitsakademie mit einer der Ouverturen von Beethoven eingeleitet oder geschlossen wurde; sie hatten in den zwanziger Jahren die Mozart'schen und Cherubini'schen Ouverturen nicht nur längst eingeholt, sondern überflügelt. Die Wohlthätigkeitsakademien schätzen wir aber hier deßwegen für einen Maßstab der Popularität, weil sie, auf ein großes Publicum abzielend, wirklich nur dasjenige wählten, was dem Publicum gefiel und es anlockte. Auch die Virtuosen-Concerte (sie wurden zu Beethoven's Lebzeiten fast ausnahmslos mit Orchester-Begleitung gegeben) sehen wir in den zwanziger Jahren zum großen Theile mit irgend einer Beethoven'schen Ouverture geziert. Am seltensten wurden von Beethoven's Werken die Claviercompositionen öffentlich aufgeführt [1]). Rücksichtlich der Sonaten hatte dies seinen

Stückes aufzuspringen und die Geige wegzulegen. Später geschah ihm Aehnliches in Berlin, denn die Berliner Musiker kannten diese Quartette eben so wenig und wußten sie weder zu spielen noch zu würdigen. Sie sprachen sehr geringschätzend davon, ja Bernhard Romberg fragte gradezu: „Aber, lieber Spohr, wie können Sie nur so barockes Zeug spielen?"

Um auch Prag zu erwähnen, dessen musikalische Autorität damals für unanfechtbar galt, so war es in der Schätzung Beethoven's hinter Wien weit zurück. Prof. Müller, der angesehenste Kritiker Prags, schrieb noch im Jahre 1838 (!) in der „Bohemia": „Ueber Beethoven's C moll-Quartett (Nr. 4) enthält sich Referent jedes preisenden Wortes, wäre es auch nur, um den Verdacht fern zu halten als ob er ein überspannter Bewunderer des hier noch immer nicht allgemein gewürdigten Genius sei."

[1]) Doch gab es bemerkenswerthe Ausnahmen, wie z. B. die Virtuosin Madame de Bigot, welche schon im ersten Decennium dieses Jahrhunderts in Wien

Grund darin, daß die Sonate damals überhaupt nicht für concertfähig galt, sondern ihre Stelle in häuslichen Productionen fand. Nach Schindler's Zeugniß ist die A dur-Sonate op. 101 von allen Sonaten Beethoven's die einzige gewesen, welche zu Lebzeiten des Meisters öffentlich vorgetragen wurde und zwar von dem trefflichen Dilettanten Stainer v. Felsburg in einem von Schuppanzigh im J. 1816 veranstaltetem Concert. Beethoven's Claviersonaten fehlten auf den Programmen, nicht weil sie von Beethoven, sondern weil sie Sonaten waren. Diese Entschuldigung gilt allerdings nicht für die verhältnißmäßig geringe Vertretung der Beethoven'schen Clavier-Concerte auf den Wiener Programmen. Sie haben sich (sowie das Violin-Concert) erst in den letzten Lebensjahren Beethoven's dauernd eingebürgert. Ebensowenig als der Vortrag von Clavier-Sonaten waren ehedem Lieder mit Clavierbegleitung in öffentlichen Concerten gebräuchlich; erst gegen das Ende der zwanziger Jahre wagte sich das Lied neben die „Arie" in den Concertsaal. (Dadurch erklärt sich auch größentheils die verspätete Anerkennung Franz Schubert's, der seine Carrière mit Liedern begann und sein Bestes in diesem Fache leistete). Beethoven's „Adelaide", damals schon ein Werk von außerordentlicher Popularität und in allen Dilettantenkreisen gesungen, erschien ausnahmsweise mehrmals in Concerten; der Correspondent der A. M. Z. (1813) bemerkt bei einem solchen Anlasse (Wild hatte, von Gyrowetz accompagnirt, die „Adelaide" öffentlich gesungen), „daß Gesänge mit Clavierbegleitung nicht in einen Concertsaal gehören". In der Werthschätzung des Liedes wie der Sonate hat in den dreißiger Jahren ein löblicher Umschwung stattgefunden; da die frühere Uebung eine allgemeine, keineswegs auf Wien oder auf einen bestimmten Componisten beschränkte war, so kann sie auch den Wiener Zeitgenossen des Meisters unmöglich imputirt werden.

Daß Beethoven, namentlich mit seinen größeren Werken, in den zwanziger Jahren nicht so oft auf den Programmen erschien als heutzutage, wo wir mit ganz anderen geistigen und materiellen Mitteln an ihn herantreten, liegt in der Natur der Sache. Mit Rücksicht auf die musikalischen Zustände jener Zeit kann man von einer positiven Vernachlässigung oder Unterschätzung Beethoven's in Wien nicht sprechen.

Nicht weniger irrig und ungerecht scheinen uns die Anklagen, welche in Bezug auf die persönlichen Verhältnisse und das künstlerische Ansehen Beethoven's so häufig gegen seine Zeitgenossen geschleudert worden. Es ist in der That etwas wie eine „Rettung", was wir hier der künstlerischen Ehre Wiens schuldig sind. Gedankenlose Sentimentalität und Tadelsucht ergehen sich noch immer gern in aufwiegelnden Schilderungen des bittern „Mangels", den Beethoven litt, des

---

Concerte gab, deren ganzes Programm aus Beethoven'schen Compositionen, und zwar den schwierigsten, bestand. Die Sonntags-Matinéen Karl Czerny's in den Jahren 1817 bis 1819 enthielten gleichfalls ausschließlich Clavierstücke von Beethoven.

Mangels an Geld und Anerkennung; es sind krasse Uebertreibungen. Der erste Punkt gehört streng genommen nicht zu unserer Aufgabe, doch müssen wir ihn wegen des Zusammenhangs mit dem zweiten kurz berühren. Daß man Beethoven darben ließ, ist eine schon von Schindler vollständig widerlegte Fabel. Eine eben solche Fabel, als daß Schiller und Mozart verhungert sind. Mozart besaß viel weniger als Beethoven und hatte eine Familie zu versorgen; er genoß nicht die Hälfte des Einkommens und der Anerkennung, die Beethoven bei Lebzeiten wurde. Durch Jahn ist vollständig nachgewiesen, daß Mozart, wenn auch kein reichliches, doch ein hinreichendes, anständiges Einkommen besaß, das bei einer geordneten Wirthschaft keinen Mangel zugelassen hätte. Bei Beethoven war das Einkommen und die Unordnung viel größer. Die Honorare, die Beethoven für seine Compositionen erhielt, erscheinen für jene Zeit sehr bedeutend; schon in den ersten Jahren seines Wiener Aufenthaltes konnte er den Verlegern Bedingungen vorschreiben. Tobias Haslinger legte, um sich vorhinein den Verlag aller Beethoven'schen Werke zu sichern, dem Tondichter einen „Tarif" vor, nach welchem Beethoven für jede Sinfonie 60 bis 80 Ducaten, für ein Sonate 40, für ein Quartett 80, für eine große Messe 130 Ducaten erhalten sollte. Und dennoch nahm Beethoven diesen Tarif nicht an. Die Pension, welche ihm von 1. März 1809 an seine aristokratischen Freunde und Verehrer (ohne jede Gegenleistung, bloß um ihn an Wien zu fesseln) auszahlten, betrug jährlich viertausend Gulden. Es ist dies das erste Beispiel in der Kunstgeschichte, daß ein Tondichter — nicht von einem Unternehmer oder einem Souverain — sondern von einem Theil des Publicums für seine Lebenszeit und ohne irgend welche Verpflichtung subventionirt wurde.

Selbst nach der allgemeinen Geldentwertung durch das Finanzpatent betrug diese Pension 1360 fl. C. M. in Silber, welche Beethoven bis an sein Lebensende bezog, — ein Jahresgehalt, mit dem zu jener Zeit ein einzelner Mann höchst anständig auskommen konnte. Die seit Schindler überall nachgedruckte Angabe, die Summe sei nach dem J. 1811 auf blos 900 fl. CM. zusammengeschmolzen, ist falsch. (Vergl. Köchel's „88 Briefe Beethoven's", Anmerkung Nr. 11).

Beethoven, der arm nach Wien gekommen, war bald ganz unabhängig gestellt, er brauchte keine Concertreisen zu machen, keine Lectionen zu geben, keinen Capellmeisterstab zu schwingen. Sein Nachlaß betrug nach Berichtigung aller Passiven, Krankheits- und Leichenkosten beinahe 10,000 fl CM. Davon hatte Beethoven einige Bankactien für seinen Neffen bestimmt und sie deshalb nie antasten wollen, — eine Selbstverleugnung, die man an Beethoven ehren, aber unmöglich seinen Zeitgenossen zur Last legen darf. Danach sind die Gehässigkeiten eines neueren Biographen (W. v. Lenz) zu beurtheilen, der versichert, Beethoven sei am deutschen „Undank" und „an der Wiener Freundschaft" gestorben.

Auch über einen auffallenden Mangel an Anerkennung hatte Beethoven weit weniger zu klagen, als sonst so eigenthümliche und ihrer Zeit voranseilende Genies. Die Verlegerhonorare sind das beste Thermometer für die Wärme der allgemeinen Anerkennung. Wer über den Erfolg Rossini's und der italienischen Sänger in Wien entrüstet die Hände zusammenschlägt, der verräth einen Mangel an jeglicher Einsicht. Das Publicum, welches bei dem ersten Anbrechen des Rossini'schen Melodienfrühlings kalt bleiben und ihm die D-Messe oder die fünf letzten Quartette von Beethoven vorziehen sollte, ein solches Publicum hat es nie gegeben und wird es nie geben. Es wäre gegen das Naturgesetz von der unmittelbaren Wirkung der sinnlichen Schönheit.

Genug, daß die erste Aufführung der 9. Sinfonie eine Brutto-Einnahme von mehr als 2200 fl. abwarf und für den Meister, inmitten des größten Rossini-Taumels, zum wahren Triumph wurde. Der ernste, erhabene, schwerfaßliche Meister muß stets zufrieden sein, wenn er neben dem sinnlich reizenden sein Publicum hat.

Noch bemerkenswerther erscheint uns der Ton unbedingter Hochachtung und Ehrfurcht, in welchem schon zu Beethoven's Lebzeiten die besseren Wiener Journale von ihm und seinen Werken sprechen. Man pflegt, um das Gegentheil recht grell hervorzuheben, zwei bis drei lächerliche Urtheile ganz unbedeutender Scribler immer und immer zu citiren: die alberne Kritik der großen Leonore-Ouverture im „Freimüthigen" vom J. 1806 und ähnliches. Als ob es nicht zu jeder Zeit unwissende Notizler und Correspondenten gegeben hätte, welche das Geniale mit dem kleinsten Maßstabe und der größten Oberflächlichkeit messen! Man braucht nur unbefangen die Beethoven-Kritiken durchzusehen, die der sehr pessimistische Lenz aus der Leipziger Musikzeitung auszieht, um zu dem Resultate zu gelangen, daß die lobende, mitunter begeisterte Anerkennung den leichtfertigen Tadel überwiegt [1]). Noch weit mehr wird man dies in den Wiener Journalen, vor allem in der „Musikzeitung" (auch im „Sammler") finden. Die „Musikzeitung", welche doch äußerst conservativ und mit den reactionärsten Tempelhütern der Wiener Musik sehr liirt war, spricht von Beethoven, selbst wo sie ihn im Großen nicht versteht oder einzelne Ausstellungen wagt, in einem Ton der Ehrfurcht, wie man ihn nur für die anerkannt größten Meister zu brauchen pflegt. In zahlreichen Kritiken, schon 10 und 20 Jahre vor Beethoven's Tode, reiht sie Beethoven neben Mozart und Haydn. Wenn man erwägt,

[1]) So schreibt die Leipz. Mus.-Ztg. schon im J. 1813 (3. März) über Beethoven's 2 Trios op. 70, Beethoven sei nicht blos seinem Genie nach, sondern auch „rücksichtlich seiner Besonnenheit Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen". Im gleichen Ton war kurz vorher die C moll-Sinfonie besprochen, im gleichen Ton seit fast 10 Jahren jedes größere Werk Beethoven's. Nur in den allerersten Bänden wird manchmal gemäkelt und bei aller Würdigung von Beethoven's Genie, doch die „Besonnenheit" von Eberl und dergl. bevorzugt. —

welcher Cultus den beiden verewigten Meistern in Wien dargebracht wurde, denen gegenüber der jüngere Beethoven doch als Revolutionär galt, so kann man solche Gerechtigkeit zeitgenössischen Urtheils kaum hoch genug anschlagen.

Am 17. Januar 1819 dirigirte Beethoven im Universitätssaal seine A dur-Sinfonie. „Beethoven erschien," meldet die Wiener Musikzeitung (Nr. 6), „und alle Hände regten sich, Bravo's erfüllten den Saal. Das Auge der Kunstjünger wurde feucht ꝛc." Der Kritiker nennt Beethoven's Sinfonie „das erste Instrumentalstück unserer Zeit" und schließt mit den Worten: „Heil ihm und uns! Wir nennen ihn den Unsern, den größten Tonsetzer Europas, und Wien erkennt dankbar, was es an Ihm besitzt."

Ueber Beethoven's „Akademie" im Kärntnerthor schreibt die Wiener Musikzeitung (Nr. 40 vom Jahre 1824) im Tone der höchsten Bewunderung und stellt den Meister neben Shakespeare und Goethe. Der Verfasser (Kanne) verschweigt nicht den mitunter befremdenden Eindruck, den die neunte Sinfonie in ihrer absoluten Neuheit auf das Publicum üben mußte[1]. „Allein," fügt er hinzu, „Beethoven hat bereits per praescriptionem regularem, d. h. seit 30 Jahren der Welt die Gefälligkeit angewöhnt, sich in seine Launen zu schicken." Dieser Jahrgang der Musikzeitung brachte Beethoven's Porträt als Kunstbeilage. In einem Aufsatz vom 5. April 1820 (aus Mosel's Feder) begrüßt die Musikzeitung in der Gründung der Spirituel-Concerte ein neues Asyl für „die Sinfonien von Haydn, Mozart und Beethoven."

Dieser für jene Zeit sehr bemerkenswerthen Zusammenstellung Beethoven's mit Haydn und Mozart begegnen wir sehr oft, nicht bloß in Worten, auch in der That. So gab die Gesellschaft der Spirituel-Concerte im J. 1824 drei Akademien, von denen die erste ausschließlich Haydn'schen, die zweite Mozart'schen, die dritte Beethoven'schen Compositionen gewidmet war. Keinem zweiten lebenden Meister wurde diese Auszeichnung zu Theil und für keinen zweiten hätte man sie in Wien wagen dürfen. Auch an die Adresse müssen wir hier erinnern. welche Wiens Musikfreunde (Fürst Lichnowsky, die Grafen M. Dietrichstein,

[1]) Dieser befremdende, theilweise wohl auch abstoßende Eindruck, den das Finale der 9. Sinfonie anfangs hervorbrachte, war überall derselbe und mußte es sein. In Leipzig, das damals (was ernste Bildung betrifft) vielleicht die erste Musikstadt war, erging es dem Publicum, bei allem Beethoven-Respect, wie in Wien. Ein großer Beethovenverehrer und -Kenner, von Marx stets als „unser hochverehrter" und „ausgezeichneter" Mitarbeiter bezeichnet, (Rochlitz?) berichtet eingehend über diese erste Leipziger Aufführung in Marx' „Berliner Musikzeitung" von J. 1826: Nach den herrlichen 3 ersten Sätzen, meint er, könne man „fast nur Unwillen empfinden über den vierten" und er fände es „nicht zu mißbilligen, wenn bei einer künftigen Aufführung der letzte Satz weggelassen würde". Berlin war in den zwanziger Jahren in der Kenntniß und Würdigung Beethoven's hinter Wien und Leipzig weit zurück.

Palffy, Fries u. A. an der Spitze) im Jahre 1824 an Beethoven richteten, um in Ausdrücken der wärmsten Bewunderung und Verehrung die Publication der 9. Sinfonie und der D-Messe von ihm zu erbitten. „Entziehen Sie," heißt es darin, „entziehen Sie dem öffentlichen Genuß, dem bedrängten Sinn für Großes und Vollendetes nicht länger die Aufführung ihrer jüngsten Meisterwerke!" Auch bezüglich der Aufnahme des „Fidelio" sind vielfach irrige und übelwollende Anschauungen verbreitet worden; man kann kaum etwas Enthusiastischeres lesen als die Besprechung dieser Oper in der Wiener Theaterzeitung vom J. 1814.

Die Vorwürfe, welche man dem Publicum und der Kritik aus Beethoven's Zeit machen kann, reduziren sich am Ende darauf, daß vor 40 Jahren Beethoven's gigantische Schöpfungen den Hörern nicht so klar und vertraut waren, als sie es heute sind. Wer darüber naserümpfend erstaunen kann, über den dürfen wir wohl selbst erstaunen. Um dem Urtheil unserer Großältern gerecht zu werden, muß man sich eben lebhaft in jenen Zeitpunkt hineindenken können, wo die 9. Sinfonie und letzte Quartette neu waren. Man muß sich erinnern, welch' wohlbegründetes Erstaunen, welch unerhörten Eindruck Beethoven's erste Sinfonien und erste Quartette als Novitäten hervorriefen.

Obgleich Beethoven in seinen zwei ersten Sinfonien in der melodischen Erfindung und der Grundstimmung des Ganzen noch nicht entschieden über Haydn und Mozart hinausgegangen war, so hatte er doch schon in der äußern Ausdehnung und der reicheren, kräftigeren Instrumentirung die Vorgänger weit überboten. Während wir jetzt diese Werke gemeiniglich in eine Categorie mit den reicheren Schöpfungen Haydn's und Mozart's stellen (der Abfluß der Zeit generalisirt sehr schnell) und ihnen als eine neue höhere Welt Beethoven's spätere Sinfonien entgegenhalten, wirkten sie zu ihrer Zeit als das Höchste, Aeußerste, was an Leidenschaftlichkeit, Feuer und Kühnheit in der Musik vorgekommen und nach überwiegender Ansicht überhaupt möglich war. Man sprach von Beethoven's früheren Werken mit denselben Ausdrücken, die wir heute für dessen spätere brauchen. Dieselben Vergleiche, welche man vor Beethoven's Auftreten zwischen Mozart und Haydn gezogen, pflegt man jetzt zwischen Beethoven und Mozart anzustellen. So schreibt z. B. ein vortrefflicher Berliner Correspondent im J. 1800 an die Leipziger Musikzeitung nach der Aufführung einer Haydn'schen Sinfonie: „Ich kann Ihnen nicht genug sagen, welch' eine reine Behaglichkeit und welch' ein Wohlsein aus Haydn's Werken zu mir übergeht. Es ist mir ungefähr so dabei zu Muthe, als wenn ich in Yorick's Schriften lese, wonach ich allemal einen besonderen Willen habe, etwas Gutes zu thun. Noch diesen Abend hab' ich mit W. . . gestritten: er fand die Sinfonie blos schnurrig, tändelnd und reizend; doch Sie kennen seine Ernsthaftigkeit. Er will allenthalben Leidenschaft und Ernst. Er hat sich an Mozart's Genius so festgesogen, wie manche Christen, die über den Sohn den Vater vergessen. Wahr ist's, man möchte bei Mozart

im Ganzen mehr Leidenschaft finden; aber soll und muß denn alles Heil blos in den Ausbrüchen heftiger Leidenschaft gefunden werden?" [1]) Fünfzehn bis zwanzig Jahre später entschied man genau so zwischen Beethoven und Mozart. Die Stelle Mozart's als Repräsentant der „heftigen Leidenschaft" nahm Beethoven ein und Mozart war zu der olympischen Classicität Haydn's avancirt. Dieselbe Anschauung rückt nur zwei Decennien weit vor, fast wie eine Schablone, die der Maler einen Zoll höher schiebt.

Ueber die künstlerische Laufbahn Schubert's in Wien ist allerdings nicht so günstiges zu berichten. Seine volle Bedeutung wurde in der That erst nach seinem Tode erkannt. So wenig man die Unterlassungssünden der Wiener Musikwelt Schubert gegenüber läugnen oder beschönigen kann, so sind doch zwei mildernde Umstände von Wichtigkeit zu erwägen. Einmal war die Zeit von Schubert's öffentlichem Wirken außerordentlich kurz, sie betrug von dem Erscheinen seines ersten Werkes (1821) bis zu seinem Tode (1828) nicht mehr als sieben Jahre. Der junge Componist war eben auf dem Wege, in Wien das große Publicum für sich zu gewinnen, nachdem er so viele Familienkreise gewonnen und erfreut hatte, — da raffte ihn der Tod in der ersten Blüte des Mannesalters hinweg. Für's Zweite ist nicht zu vergessen, daß Schubert gerade in einem Kunstgenre sein Bestes leistete und seine Carrière begann, welches damals noch nicht in das öffentliche Concertleben aufgenommen war: im Liede. Schubert's umfangreichste Compositionen sind zu seinen Lebzeiten überhaupt nicht bekannt, oder nur einem kleinen Kreise bekannt geworden. Ist ja noch heute sein musikalischer Nachlaß nicht vollständig erschöpft und veröffentlicht.

Bekanntlich verdankt man dem trefflichen Sänger Michael Vogl (Vergl. S. 267) die erste Einführung Schubert'scher Lieder, zuerst in Freundeskreisen, dann auch in der Oeffentlichkeit, letzteres allerdings noch in beschränktem Maße, denn zu Schubert's Lebzeiten herrschte, wie gesagt, im Concertsaal noch unbestritten die Arie, und zwar die italienische. Schubert's Lieder und Vocalquartette gehören jedenfalls zu den ersten, welche in Wien öffentlich (und zwar wiederholt, mit großem Beifall) gesungen wurden. Das erste Schubert'sche Lied, das öffentlich vorgetragen wurde, war „Schäfers Klagelied", der Tenorist Jäger sang es am 28. Februar 1819 in dem Concert des Geigers Ed. Jaell, im römischen Kaiser. Dann folgten in den Abend-Unterhaltungen des sogenannten „kleinen Musikvereins" im J. 1821 „Gretchen am Spinnrad", „Sehnsucht", „Erlkönig" u. A.

---

[1]) Noch im J. 1801 konnte der Pariser Correspondent der Leipziger A. M. Z. (p. 557) berichten: „Die Pariser Orchester führen Mozart'sche Sinfonien nicht gerne auf. Man kann sich ihren Geist noch immer nicht recht aneignen." Mozart, fügt er bei, sei allerdings Haydn's Nebenbuhler, aber „ein wenig weiser Nebenbuhler, der weit mehr Genie als Geschmack beweise."

Wichtiger für Schubert war die große Wohlthätigkeits-Akademie am 7. März 1821, welche die „Gesellschaft der adeligen Damen“ im Kärntnerthor-Theater veranstaltete. Ueber Verwendung Leop. v. Sonnleithner's kamen drei Schubert'sche Compositionen auf's Programm: „Erlkönig“ (ges. von Vogl), „Das Dörfchen“ (Vocalquartett) und der Männerchor „Gesang der Geister über dem Wasser“. Gyrowetz dirigirte, Sophie Schröder declamirte, Fanny Elsler wirkte in den Tableaux mit. Schubert's „Erlkönig“ wurde bald sehr populär (A. Hüttenbrenner verherrlichte ihn sogar durch „Erlkönigwalzer“) desgleichen der bald darauf componirte „Wanderer“. Wir finden seither Schubert'sche Lieder nicht selten in öffentlichen Concerten („Normanns Gesang“, „Im Freien“ u. A.), häufiger noch seine Vocalquartette („Das Dörfchen“, „Die Nachtigall“, „Geist der Liebe“ u. A.) meist von den Sängern Barth, Tietze, Nejebse und Nestroy (dem nachmals berühmten Komiker) vorgetragen. Als Instrumentalcomponist war Schubert ein seltener Gast auf den Concertprogramms. Eine „Ouverture“ wurde 1818 in Ed. Jaells Concert gegeben, die „Ouverture im italienischen Styl“ und jene in E moll in den Gesellschafts-Concerten von 1818 und 1821, das Duo mit Violine (op. 159) und die „Fantasie“ 1828 (durch Slawjk und Bocklet) in einer Akademie im Kärntnerthor-Theater, dann im selben Jahre im landständischen Saal. In den Spirituel-Concerten kamen eine Sinfonie, eine Hymne und Ouverturen von Schubert zur Aufführung, in Schuppanzigh's Abonnements-Soireen das Octett (im J. 1824 und 1827), das A moll-Quartett (1824) und das Es dur-Trio (1828). Das D moll-Quartett wurde schon zu Schubert's Lebzeiten in Wien mit Beifall gegeben, ebenso hörte man dessen Claviertrios in Es und B dur in Privatkreisen und öffentlich wiederholt von ausgezeichneten Künstlern (meist von Bocklet, Schuppanzigh und Linke). Diese Schubert-Aufführungen fielen zum allergrößten Theil in die zwei oder drei letzten Lebensjahre des Tondichters.

Mit der Vorführung seiner größeren Compositionen hatte Schubert allerdings entschiedenes Unglück. So sollte Schubert's Cantate „Prometheus“ im J. 1820 im Augarten unter seiner persönlichen Leitung aufgeführt werden; die Proben fielen aber so schlecht aus, daß Schubert die (seither spurlos verschwundene) Partitur zurückzog. Die große C dur-Sinfonie wurde von Schubert im J. 1828 der „Gesellschaft der Musikfreunde“ übergeben, von dieser jedoch zu lang und zu schwierig gefunden. Schubert überreichte an ihrer Statt seine 6te Sinfonie (gleichfalls in C), deren Aufführungen (am 14. December 1828 im Gesellschafts-Concert und am 12. März 1829 im landständischen Saal) er nicht mehr erlebte. Die große C dur-Sinfonie Nr. 7 wurde erst im J. 1839 im Gesellschafts-Concert bruchstückweise aufgeführt: man gab nur die 2 ersten Sätze und trennte sie überdies durch eine Donizetti'sche Arie! Die erste vollständige Aufführung in Wien erfolgte im J. 1850 durch die Gesellschaft der

Musikfreunde. Von der Kritik wurde Schubert meistens kurz mitunter auch ganz abfällig beurtheilt, insbesondere in den Correspondenzen auswärtiger Musikzeitungen [1]).

Am 26. März 1828 entschloß sich Schubert, in einem eigenen „Privat-Concert“ (Abends im Musikvereinssaal) sich als Tondichter vorzuführen. Das Programm enthielt bloß Schubert'sche Compositionen: Erster Satz eines Streichquartetts; Claviertrio in Es (Bocklet, Böhm, Linke); Lieder, gesungen von M. Vogl; „Ständchen“, gesungen von Frl. Fröhlich; „Schlachtgesang“ von Klopstock [2]). Als Schubert am 19. November desselben Jahres starb, wußte man kaum, was man an ihm verloren hatte; auch lange Zeit nachher erfuhr man es erst allmälich. Ein Kreis von Freunden (Frl. Anna Fröhlich an der Spitze) veranstaltete im Musikvereinssaal ein „Concert für Franz Schubert's Grabmal“, am 30 Januar 1829 (wiederholt am 5 März). Das Programm enthielt von Schubert's Composition: Es dur-Trio und einige Lieder (gesungen von Tietze und Schoberlechner), dann Flötenvariationen von Gabrielsky(!) und das erste Finale aus „Don Juan.“ Unsere Mittheilungen werden noch ziemlich weit vorrücken müssen, ehe sie zu dem Zeitpunkt einer allgemeinen und gerechten Würdigung Schubert's gelangen.

Die an Schubert begangenen Unterlassungssünden treffen allerdings Wien zunächst, aber nicht ausschließlich. Die Berliner Musikzeitung von Marx (1824 bis 1830), welche, eine Art Vorläuferin der Schumann'schen Zeitschrift, muthig für das Recht des Modernen gegen die Oligarchie der Klassiker und die Engherzigkeit der Pedanten auftrat, zu Beethoven's Lebzeiten seine angefochtensten Werke vergötterte, und dem jungen Balladencomponisten Karl Löwe in preisenden Artikeln den Weg ebnete — sie hat in ihren sieben Jahrgängen den Namen Schubert's nur 2 bis 3 mal in flüchtigen Notizen genannt. Die neue Epoche der Würdigung Schuberts herbeigeführt zu haben, ist Schumanns Verdienst, der in seiner „Neuen Zeitschrift“ (1834 bis 1844) Schubert's Compositionen mit Begeisterung, ja mit einer gewissen Vor- und Ueberliebe feierte. Auf Schumann folgten in dieser Fähigkeit mit Eifer und Erfolg Josef Hellmesberger und Johann Herbeck in Wien.

---

[1]) Von dem A moll-Quartett (zum erstenmal 1824 von Schuppanzig's öffentlich gespielt) berichtet die Wiener Musikz lediglich, „man mußte es öfter hören, um dasselbe beurtheilen zu können“. Den genialen „Gesang der Geister über dem Wasser“ nennt die Leipz. A. M. Z. von J. 1821 „ein Accumulat aller musikalischen Modulationen und Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck“.

[2]) Der Wiener Correspondent der Berliner Musikzeitung (Nr. 27 von J. 1828) schreibt, — nachdem er über Paganini mehrere Spalten lang geschwärmt — über Schubert's Concert netto sechs Zeilen. „Die zahlreich versammelten Freunde und Protectoren ließen es an rauschendem Beifall nicht fehlen,“ meldet er, ohne über die Compositionen selbst ein Wort zu sagen.

Drittes Buch.

Die Virtuosenzeit.

1830—1848.

Epoche Lißt-Thalberg.

Erstes Capitel.

Die alten Concertinstitute.

1. Die Gesellschaft der Musikfreunde.

Ein für die Physiognomie unseres öffentlichen Musikwesens wichtiges Ereigniß steht am Eingang der dreißiger Jahre: die Eröffnung des neuerbauten Saales der Gesellschaft der Musikfreunde. Der alte Musikvereinssaal — auf den Concertzetteln meist der Saal „Zum rothen Igel“ genannt — hatte, klein, dumpf und unzweckmäßig, wie er war, niemals eine hervorragende Rolle als Concertlocalität gespielt. Wir wissen, daß die Virtuosen den kleinen Redoutensaal oder Landhaussaal aufsuchten, der „rothe Igel“ hingegen nur den bescheidensten Vereinsproductionen, eine Zeit lang Schuppanzigh's Quartetten und hin und wieder einem Privat-Concert zum Asyl diente. Die Benutzung der kaiserlichen Redoutensäle, des landständischen und des Universitätssaales hing jedesmal von der besonderen Gunst und Liberalität des Obersthofmeisteramtes, der niederösterreichischen Landstände, des Universitätssenates ab. Immer dringender ward für Wien der Bau eines neuen, eigens für Concertzwecke eingerichteten Saales. Die „Gesellschaft der Musikfreunde“, zunächst durch ihre eigene künstlerische Thätigkeit dabei interessirt, unternahm den Bau, der seither die fast ausschließliche Stätte aller Virtuosen und Quartettspieler geblieben ist und lange Zeit auch die vornehmste für Orchester-Concerte war. An die Stelle des alten Saales trat durch vollständigen, auch die Straßenfront umfassenden Umbau der neue, mit einem gegen 400 Personen aufnehmenden Parterre und einer ringsum laufenden Gallerie für etwa 200 Personen.

Der Architect dieses Gebäudes (sowie des niederösterreichischen „Landhauses“ in der Herrengasse) ist ein Sohn des einst sehr geschätzten Geigers und Violincomponisten Wenzeslas Pichl (vergl. S. 114).

Die Architectur, Plastik und innere Ausschmückung des „neuen Musikvereinssaales“ fand die freudigste, allgemeinste Anerkennung. Die Front des

Gebäudes mit Säulen, Balcon und reichem Gesimse repräsentirte sich stattlich nach Außen, und das langgefühlte Bedürfniß, wie die bescheidenen Verhältnisse des damaligen Concertwesens ließen auch das Innere vollkommener erscheinen, als es uns heutzutage bei so hoch gesteigerten Anforderungen dünkt. Der „neue Saal" wurde am 4. November 1831 mit einem von Schmiedl und K. Holz dirigirten Fest-Concert eingeweiht, dessen hervorragendster Bestandtheil eine eigens für diesen Anlaß von Grillparzer gedichtete, von Franz Lachner componirte Cantate, „Weihegesang", für Soli, Chor und Orchester bildete. Grillparzer, der sonst im kleinsten, wie im größten Rahmen durch Gedankenreichthum und Formschönheit imponirt, ist in diesem — offenbar invita Minerva — geschriebenen Gedicht kaum zu erkennen [1]). Die übrigen Nummern des Programms waren: Ouverture vom Herrn Hofrath v. Mosel; Arie aus Rossini's „Cenerentola", gesungen von Fräulein Josefine Fröhlich; Clavierrvariationen, componirt und gespielt von Fräulein Magoi; Doppelchor von Hummel (wobei der Chor auf der Orchestergallerie postirt war). Dieses schale Programm, daß sich durch die Abwesenheit von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert förmlich hervorthat, war eben kein glänzendes Omen für die Thätigkeit, welche die „österreichischen Musikfreunde" nunmehr in dem neuen Saale entfalten sollten. Vielmehr erscheint es als beredte Signatur der Concertperiode von 1830—1848 und deren flacher Charakterlosigkeit.

Mit der Eröffnung des „neuen Saales unter den Tuchlauben" war dem Wiener Concertwesen ein neuer Concentrationspunkt gegeben. Fast alle Virtuosen-Concerte von Ende 1831 an bis auf den heutigen Tag fanden im Musikvereinssaal statt. Nur ausnahmsweise benutzten große Künstler, die auf einen ungewöhnlichen Andrang zählen konnten, ein oder das anderemal auch den großen Redoutensaal, z. B. Lißt, Jenny Lind, Joachim.

Was die Concerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" betrifft, so finden wir ihre Physiognomie auch in der Periode 1830—1848 unverändert. In jedem Concerte eine Sinfonie (und zwar als Anfangsnummer); meistens auch eine

[1]) Der „Weihegesang" beginnt mit folgendem Chor:

„Tretet ein und laßt euch nieder,
Blickt umher im weiten Raum!
Freund der Tonkunst und der Lieder,
Stehst du stumm und glaubst es kaum?
Die du gabst, die kleine Spende —
Weißt sie selber kaum genau —
Sieh verkehrt in diese Wände,
Sieh verklärt in diesen Bau. —
Ward gesorgt doch schwer und viel
Und gespart mit kargem Lohne,
Denn für neuere Amphione
Ist ja Scherz kaum mehr ein Spiel."

Ouverture (in der Mitte); zum Schluß ein Chor, größtentheils aus einem Oratorium. Dazu kamen als vierte und fünfte Nummer ein concertantes Instrumentalstück und eine Arie, seltener ein Duett. Die Arien sind fast ausnahmslos italienischen Opern (meist Rossini, auch Pacini, Mercadante, Bellini ꝛc.) entnommen, eine Ungehörigkeit, die um so auffallender ist, als es sich hier nicht um eine nothgedrungene Concession an berühmte Sängerinnen handelte (wie so häufig in den Leipziger Gewandhaus-Concerten), sondern Schülerinnen des Conservatoriums und Dilettantinnen sangen, denen man eine gediegenere Wahl füglich hätte octroyiren können. Man war eben damals weit weniger auf die strenge Abgrenzung der Genres bedacht (eine Hauptnorm für klassische Concerte!), als vielmehr geneigt, die Reize der italienischen Opernmusik auch in die Gesellschafts-Concerte zu übertragen. Daß die Bravourarie der „Lucia di Lammermoor“ mitten in Schubert's Cdur-Sinfonie zwischen dem ersten und zweiten Satz oder die Sopranarie aus Verdi's „Ernani“ zwischen Mendelssohn's Amoll-Sinfonie und einem Spohr'schen Concert sehr an unrechter Stelle stehe, dafür fehlte selbst den Besseren jener Zeit die feinere Empfindung. Ersteres geschah 1839, letzteres sogar noch im December 1846. Aehnlich verhält es sich mit den Soloinstrumentalnummern in den Gesellschafts-Concerten; sie dienten selten einem höheren als dem blos virtuosen Zweck. Polonaisen, Divertissements und Potpourris konnte man, so dächten wir, am Ende der dreißiger Jahre wohl schon abgethan haben. In den Violinnummern herrschte Mayseder in einer Weise vor, als ob niemand Anderer und Besserer für dies Instrument geschrieben hätte. Die Rücksicht auf die Zöglinge des Conservatoriums, denen man gerne in den Gesellschafts-Concerten Gelegenheit zur Auszeichnung bot, erklärt allenfalls das häufige Vorkommen von Oboe-, Flöten- und ähnlichen Concerten. Gegen die Violine und das Cello steht das Clavier in den Gesellschaftsprogrammen auffallend zurück. Der Grund mag darin liegen, daß man im Conservatorium eine Classe für das höhere Clavierspiel spät eröffnet und darin keine hinreichend glänzenden Talente ausgebildet hatte. Es waren meist fremde, dem Conservatorium nicht angehörige, aber irgendwie mit dem Wiener Musikleben enger verknüpfte Claviervirtuosen, welche als Gäste in den Gesellschafts-Concerten mitwirkten; so Thalberg, Döhler, Leop. v. Meyer, Lacombe. Dirigirt wurden die Gesellschafts-Concerte in den dreißiger und vierziger Jahren meistens von Baron Lannoy, häufig auch von den Gesellschaftsmitgliedern Klemm, Holz, Kirchlehner u. A. J. B. Schmiedl[1]) dirigirte vom Jahre 1838 fast ausschließlich, nach seinem Tode (1849) führte meistens

[1]) Johann Baptist Schmiedl, geb. 1790 in Wien, war k. k. Hofkammerkancellist, später Chorregent an der Augustinerkirche. Er besorgte das Arrangement der jährlichen Akademie für das „Bürgerspital“, wofür ihm der Wiener Magistrat das Ehrenbürgerrecht verlieh. Schmiedl, bis zum letzten Athemzug musikalisch thätig, starb im Jahre 1849.

G. Hellmesberger d. ä. den Taktstock bis ins Jahr 1850. Bei der ersten Violine dirigirten abwechselnd die Herren Holz, Kral, Gauster, Chimani u. A. Wie bei allen Liebhaber-Concerten, so scheint man auch hier nicht ohne Ehrgeiz über den regelmäßigen Wechsel dieser auszeichnenden Functionen gewacht zu haben.

Im Jahre 1840 (29. März) fand das hundertste Gesellschafts-Concert seit der Gründung dieses Institutes statt. Es brachte Mozart's Ouverture zu „Così fan tutte", die „Othello-Phantasie" (componirt und vorgetragen von H. W. Ernst) und Beethoven's neunte Sinfonie. Die Statistik der Sinfonien in diesem Zeitraum, 1815 bis 1830, ist interessant; es wurden in den hundert Gesellschafts-Concerten aufgeführt:

Sinfonien von Beethoven: in 35 Concerten,
" " Mozart: " 20 "
" " F. Krommer: " 5 "
" " Jos. Haydn: " 4 "
" " F. Lachner: " 3 "
" " Worzischek, Onslow und Feska in je 2 Concerten.
" " Eberl, Lannoy, Maurer, Moscheles, G. Preyer, Reissiger, B. Romberg, F. Ries und F. Schubert[1]) je in einem Concert.

Das ungemeine Ueberwiegen der Beethoven'schen Sinfonien ist auffallend, eben so die spärliche Vertretung Haydn's, der, seltsam genug, die Mitte zwischen Krommer und Lachner hielt.

Die großen Musikfeste in der Winterreitschule, mit welchen die Gesellschaft der Musikfreunde ihre Carriere so glänzend eröffnet hatte, waren durch beinahe zwei Decennien ins Stocken gerathen. Nach langer Pause (seit 1816) finden wir ein solches „Musikfest" der Gesellschaft wieder im Jahre 1834 (Belsazar) und dann vom Jahre 1837 an wieder regelmäßig bis zum Jahre 1847, das mit der ersten Aufführung des „Elias" (als Todtenfeier für Mendelssohn) die Reihe dieser Musikfeste in der Winterreitschule — wie es scheint, für immer — abschloß. Wir bringen im Anhang das vollständige Verzeichniß der von 1830—1848 gegebenen Musikfeste. Wichtig ist darunter die erste vollständige Aufführung von Mendelssohn's „Paulus" (7. und 10. November 1839). Auf dem Anschlagzettel heißt es: „Die Gesellschaft hat zu diesem Musikfest ein neues deutsches Meisterwerk, welches sich durch seine Vortrefflichkeit bereits einen europäischen Ruf erworben hat, gewählt." Obwohl dies deutlich gesprochen heißt,

[1]) Es wurden nur die beiden ersten Sätze dieser „letzten Sinfonie" von Schubert (am 15. September 1839) aufgeführt, und zwar getrennt; zwischen dem Allegro und dem Andante sang Frl. Tuczek eine Arie aus Donizetti's „Lucia" (!). — Schubert hatte diese Sinfonie (die große in C) der Gesellschaft der Musikfreunde gewidmet und von dieser ein Honorar von 100 fl. dafür erhalten.

äußerte das Publicum doch keine übermäßige Wärme für den „Paulus“, wie denn auch sieben Jahre verflossen, ehe man (1846) an eine Wiederholung desselben dachte.

Die erste Aufführung des „Paulus“ in Wien hatten die Herren Sonnleithner, Vesque von Püttlingen und F. Klemm auf eigene Kosten im kleinen Saal und mit mäßiger Besetzung am 1. März 1839 veranstaltet. Am 17. März wurde das Oratorium im Redoutensaal (gleichfalls „mit Abkürzungen“) als viertes Gesellschafts-Concert wiederholt. Mit diesem epochemachenden Werk, das bei seinem ersten Erscheinen (1836 in Düsseldorf) die ganze musikalische Welt in freudige Aufregung versetzt hatte, befand sich Wien sehr im Rückstand. In England und Amerika, in vielen bescheidenen Mittelstädten Deutschlands war „Paulus“ bereits gegeben, ehe man in Wien an eine Aufführung auch nur dachte. Die wachsende Indolenz unserer Dilettantenvereine, ihre Abneigung gegen norddeutsche Componisten und Furcht vor größeren Auslagen tragen die Schuld, daß dieses wie die übrigen großen Werke Mendelssohn's so spät in den „Gesellschafts-Concerten“ erschien. Letztere brachten den „Lobgesang“ erst im Jahre 1844 und die „Erste Walpurgisnacht“ 1845, „Athalia“ 1849; die A moll-Sinfonie gar erst im Jahre 1851 und die Musik zum „Sommernachtstraum“ 1852![1])

Die Verspätungssünden, welche die Wiener „Gesellschaft“ an dem Paulus und anderen großen Werken Mendelssohn's begangen, gedachte sie an dessen neuem Oratorium Elias zu sühnen. „Elias“ (zum erstenmal im April 1846 beim Musikfest in Birmingham aufgeführt) sollte in Wien möglichst rasch und in würdigster, großartiger Weise als Musikfest in der kaiserlichen Winterreitschule zur Darstellung kommen. Mendelssohn hatte das Werk persönlich zu dirigiren versprochen; die auf den 7. November 1847 angesagte Aufführung mußte aber „wegen eingetretenen Unwohlseins des Componisten“ auf den 14. November verschoben werden. Dieses anfangs wenig gefürchtete Unwohlsein war aber nur der Vorbote der unerwarteten Schreckensnachricht von Mendelssohn's am 4. November 1847 eingetretenem Tode. Die Freunde und Verehrer Mendelssohn's, welche die Freude kaum erwarten konnten, dem geliebten Meister in Wien einen glänzenden Triumph zu bereiten, standen wie gelähmt von Schreck und Trauer. Die Aufführung des „Elias“ ward zur großartigen Todtenfeier. Sie fand am 14. November Mittags in der Winterreitschule unter Mitwirkung von 1000 Musikern statt. Alle Solosänger (die Damen: Aigner, Mayer, Bury, E. Schwarz; die Herren: Staudigl, Lutz, Salamon, Ausin) erschienen in tiefe

---

[1]) Der „Lobgesang“ sammt der Hebriden-Ouverture und dem 114ten Psalm war in einem „Privat-Concert“ der Gesellschaft der Musikfreunde, gleichsam versuchsweise, im kleinen Saal schon 1842 gespielt worden. Mit der Aufführung der „Walpurgisnacht“ und der A moll-Sinfonie waren die Spirituel-Concerte den Gesellschafts-Concerten vorangegangen.

Trauer gekleidet; die Chorsängerinnen weiß mit schwarzer Trauerschleife an der linken Schulter. Das Pult, an welchem der verewigte Meister sein Werk dirigiren sollte, war mit schwarzem Tuch behangen; eine Notenrolle und ein Lorbeerkranz schmückten es; dirigirt wurde von J. B. Schmiedl an einem andern Pult. Die Schauspielerin Amalie Weißbach sprach einen von L. A. Frankl gedichteten Prolog, der, an die Legende von Elias anspielend, mit den Worten schloß:

„Ein wunderthätig Erbtheil läßt er wallen
Als Trost herab bei seiner Himmelfahrt —
Vernehmt das heil'ge Tongewitter hallen,
Das Gruß sein sollte und ein Abschied ward!"

Die Aufführung — am 18. November wiederholt — machte unter so außerordentlichen Verhältnissen natürlich einen tiefen Eindruck auf das Auditorium. Von nachhaltiger Wirkung war sie jedoch nicht. „Elias" hat — abgesehen von einigen in einem Gesellschafts-Concert 1849 schleuderisch aufgeführten Fragmenten — bis zum Jahre 1857 geruht, wo die leidige Tonkünstler-Societät sich seiner erinnert und, mangelhaft in der Leitung, den Mitteln und dem Local den Verehrern des Werkes damit eine sehr gemischte Freude bereitet hat. — Jedenfalls hat die Gesellschaft der Musikfreunde das Verdienst, daß Wien die erste deutsche Stadt war, welche Mendelssohn's „Elias" zur Aufführung brachte.

Die Lässigkeit in der Einführung und Würdigung Mendelssohn's, das gänzliche Ignoriren Schumann's, Gade's, Benett's und anderer hervorragender Talente norddeutscher Schule war ohne Zweifel schon ein Symptom von Marasmus in der „Gesellschaft", und nicht das einzige. Ein zweites war, daß man flachern Unterhaltungsstücken und Virtuosenproductionen in den vierziger Jahren ungeschmälert den Raum beließ, welchen sie durch die frühern zwanzig Jahre inne gehabt. Neben gefeierten Virtuosen, wie Thalberg, Döhler, Ernst, Laub, Briccialdi, Parrish-Alvars, Willmers, Mortier de Fontaine, um deren Mitwirkung in den Gesellschafts-Concerten man sich eifrig bemühte, ließ man auch recht mittelmäßige Spieler zwischen einer Beethoven'schen Sinfonie und einem Händel'schen Chor ihre Kunststückchen machen. Sogar Leopold v. Meyer, der lustige Rath unter den Pianisten — er stand in dem Geruch, keine Note von Beethoven zu kennen — mußte mitwirken und wurde sogar zum „Ehrenmitglied" der Gesellschaft der Musikfreunde ernannt, wie einst Cherubini, Beethoven u. A. „In den Gesellschafts-Concerten", schreibt ein sehr milder Kritiker [1]) im Jahre 1841, „sucht man sich mit allen Parteien zu verständigen. Auf eine classische Sinfonie folgt stets ein modernes Instrumental- oder Gesangsolo, oft von zweifelhaftem Werth, womit aber meist der größte Effect erzielt wird." Ein drittes und wichtigstes Symptom des herannbrechenden künstlerischen Bankrotts der

[1]) Heinrich Adami, Alt- und Neu-Wien, 2. Bändchen, 1841.

Gesellschaft der Musikfreunde und der Dilettanten-Concerte überhaupt, war die zunehmende Nachlässigkeit und Mangelhaftigkeit der Ausführung. Der anfangs so frische und thatkräftige Enthusiasmus des Liebhaberthums erlahmte gegen das Jahr 1840 in selbstgenügsamem, passivem Schlendrian. Die Ansprüche des Publicums an große Orchesteraufführungen waren gewachsen, die Leistungen der „Musikfreunde" blieben stehen oder gingen zurück. „Die Aufführung der Sinfonien", fährt der oben citirte milde Richter fort, „geschehen nicht immer im Geist des Tondichters, und es dürfte in dieser Hinsicht die bei ausländischen Conservatorien bestehende Einrichtung, daß regelmäßig auch die Professoren und ersten Künstler der Stadt unter den Mitwirkenden erscheinen, sehr der Nachahmung zu empfehlen sein. Diese Herren müssen sich doch weit besser auf solche Musiken verstehen, als die nur viermal im Jahr sich damit beschäftigenden Dilettanten." Man sieht, wie die öffentliche Meinung auf das Entstehen von Künstler-Concerten hinzudrängen begann und sich mit dem associirten Dilettantenthum nicht mehr begnügte. Es bedurfte nur noch der glänzend auftauchenden „Philharmonischen Concerte" unter Nicolai, um den Credit der Gesellschafts-Concerte völlig zu erschüttern, und des Sturmes vom Jahr achtundvierzig, um die morsche Gesellschaft selbst an den Rand des Abgrunds zu fegen. Ueber diesem Abgrund pflegte die Gesellschaft der Musikfreunde allerdings recht wohlgemuth zu tanzen. Sie gab in den Jahren 1836—1847 in jedem Fasching einen großen öffentlichen Ball. Das Local desselben war der große Redoutensaal (1843 der „Sperl"); Strauß und Lanner pflegten dafür eigens eine Walzerpartie oder eine neue Quadrille zu componiren. Eine Denkschrift der Gesellschaft der Musikfreunde vom Jahre 1849 führt unter ihren seit dem Jahre 1848 erlittenen materiellen Verlusten auch an, daß „an den Ertrag, der sonst durch die Veranstaltung von Gesellschaftsbällen erzielt wurde, nicht mehr zu denken" war — es scheinen demnach die tanzenden Musikfreunde einen vorwiegend finanziellen Zweck verfolgt zu haben.

Im Jahre 1848 fand nur ein Gesellschafts-Concert statt; die statutenmäßigen weiteren drei Concerte wurden im Jahre 1849 nachgetragen, und zwar nicht im großen Redoutensaal, sondern in dem bescheidenen Local des Musikvereins. Sie wurden abwechselnd von den Herren Grutsch, Preyer und G. Hellmesberger sen. dirigirt. Dieses unsichere Experimentiren mit verschiedenen Dirigenten aus der Reihe der Fachmusiker charakterisirte die Uebergangsperiode von dem Alles revolutionirenden Jahr 1848 zu dem reformirenden 1850. Von da datirt die allerdings sehr langsame Neugestaltung der Gesellschafts-Concerte, deren Direction nun zum erstenmal einem jungen Künstler, dem Violinspieler Josef Hellmesberger, anvertraut wurde.

Wir haben im vorigen Buch (S. 156) das vollständige Repertoire der Gesellschafts-Concerte von deren Begründung bis zum Jahre 1825 gegeben und für den Zeitraum 1825 bis 1830 das Programm je eines Gesellschafts-Concertes aus jedem Jahr. Eine größere Ausführlichkeit ist auch für die

folgende Epoche nicht nothwendig. Das Programm je eines Concerts aus jeder Saison wird den Entwicklungsgang dieses Instituts hinreichend augenfällig darstellen.

Gesellschafts-Concerte von 1831—1848.

1831 (20. März). Pastoralsinfonie von Beethoven; Arie aus „La Straniera" von Bellini (Sophie Löwe); erster Satz eines neuen Clavier-Concerts, componirt und vorgetragen von S. Thalberg; Ouverture „Nurmahal" von Spontini; Chor aus dem Oratorium „Il ritorno di Tobia" von J. Haydn.

1832 (18. März). Ouverture „Lodoisca" von Cherubini; Larghetto und Rondo aus Hummel's letztem Concerte (Frl. Magoi); „Christus am Oelberg", Oratorium von Beethoven.

1833 (3. März). Sinfonie von Onslow A dur; Chor aus „Jephta" von Händel; erster Satz des zehnten Violin-Concerts von Rode, vorgetragen von Mathias Durst; Introduction aus „Wilhelm Tell" von Rossini.

1834 (23. Februar). „Eroica" von Beethoven; Arie aus „Tebaldo ed Isolina" von Morlacchi (Hr. Reggler); Concertstück für Violine von Mayseder, gespielt von dessen Schüler Renkin; Ouverture „Elise" von Cherubini; Chor von Händel, mit vermehrter Instrumentirung von Mosel.

1835. Erster Satz und Scherzo der neunten Sinfonie von Beethoven; Violinvariationen, componirt und gespielt von Heinrich Proch.

1836 (28. Februar). C-Sinfonie (mit der Fuge) von Mozart; Arie aus „Semiramide" von Rossini (Frl. Hönig); Hymne von Franz Schubert; Polonaise für die Violine von Pechatschek (Hr. Hafner); Chor aus der Cantate „Hiob" von Bernhard Klein.

1837 (19. Februar). Vierte Sinfonie von Beethoven; Arie aus „Zelmira" von Rossini (Frl. Fürth); Jagdchor von E. Aigner; Violinvariationen von Mayseder, vorgetragen von Carl Hafner; Chor aus dem „Weltgericht" von Fr. Schneider

1838 (11. März). Esdur-Sinfonie von Mozart; Chor aus „Samson" von Händel; Violinvariationen von Mayseder (vorgetragen von Johann Mayer); Weihnachtsouverture mit Chor von Otto Nicolai; Chor aus der Oper „Castor und Pollux" von P. Winter.

1839 (24. Februar). Sinfonie von G. Preyer; Arie aus „Belisario" von Donizetti (Frl. L. Tuczek); Violinvariationen von St. Lubin, gespielt von Adolph Simon; Ouverture zur „Zauberflöte"; Quartett aus „Mosè" von Rossini.

1840 (15. März). Ouverture zum „Erlkönig" von Lindpaintner; Arie von Pacini (Frl. Rosetti); Vocalchor von B. Randhartinger; Schiller's „Glocke", melodramatisch von Lindpaintner (declamirt von Herrn und Mad. Rettich).

1841 (5. December). Sinfonie von Haydn; Arie aus „Donna del Lago" von Rossini (Frl. Th. Schwarz); erster Satz eines Violin-Concerts von Lafont (Hr. Leithner); Introduction der Oper „Käthchen von Heilbronn" von Hoven; Ouverture „Graf Armand" von Cherubini; Chor aus der „Zerstörung von Jerusalem" von F. Hiller.

1842 (4. December). Sinfonie (F dur) von Fr. Lachner; Arie von Pacini (Frl. Müller); Violinvariationen, componirt und vorgetragen von Carl Hering; Chor von Ritter von Neukomm; Ouverture „Präciosa" von Weber.

1843 (3. December). Sinfonie von F. Ries; Arie aus Mozart's „Titus" (Frl. Diehl); Vocalchor von L. Weiß; Polonaise von Mayseder (Fr. Strebinger); Ouverture „Der Blitz" von Halévy.

1844 (1. December). G moll-Sinfonie von Mozart; Arie aus „Gemma di Vergy" von Donizetti (Frl. Kath. Goldberg); Concert für die Flöte (Hr. Heindl); Vocalchor von Gottfried Preyer; Ouverture „Faust" von Spohr.

1845 (7. December). Sinfonie von Parish-Alvers; Arie aus „Robert der Teufel" (Mad. Burghardt); Chor von Michael Haydn; Ouverture von Tomaschek; Chor aus dem Oratorium „Das Leiden Christi" von J. Weigl.

1846 (6. December). Sinfonie Nr. 3 von F. Mendelssohn; Arie aus „Ernani" von Verdi; Violin-Concert („scena cantante") von Spohr (Hr. Pollitzer); „Salomon's Tempelweihe", Männerchor mit Harfenbegleitung von C. A. Titl; Ouverture von Jos. Netzer.

1847 (28. Februar). G moll-Sinfonie von Mozart; Arie aus dem „Freischütz" (Frl. Minna Schulz-Wieck); Adagio und Finale aus Vieuxtemp's E dur-Concert (F. Laub); Marsch und Chor aus Beethoven's Ruinen von Athen"; Ouverture „Yelva" von Reissiger.

1848 (2. April). „Die vier letzten Dinge", Cantate von Franz Krenn (Text von Chr. Kuffner).

Einige der Gesellschafts-Concerte brachten auch Oratorien oder größere Cantaten (namentlich in den Jahren, wo kein „Musikfest" stattfand), und zwar folgende: Beethoven's „Christus" und „Athalia" von Racine mit Chören von J. P. Schulz im J. 1832; Händel's „Judas Maccabäus" (1834) und „Israel" (1836); „Pharao" von Friedrich Schneider (1836); „David" von Bernhard Klein (1835); F. Hiller's „Zerstörung von Jerusalem" (1842); endlich von

F. Mendelssohn: „Paulus“ (1839), „Lobgesang“ (1844) und die „Walpurgisnacht“ (1845).

Das vollständige Verzeichniß der von der „Gesellschaft“ gegebenen Musikfeste in der Periode 1830—1848 ist folgendes:

1834 (6. und 9. November). „Das hier noch nie gehörte große Oratorium „Belsazar“ von Händel; in der Art, wie „Samson“, „Jephta“ und „Salomon“ von Herrn v. Mosel bearbeitet.“

1837 (5. und 7. November). Die „Schöpfung“ von Haydn. (Zur 25jährigen Jubelfeier der „Gesellschaft“.)

1838 (4., 8. und 11. November). Die „Jahreszeiten“ von Haydn.

1839 (7. und 10. November). „Paulus“ von F. Mendelssohn.

1840 (8. und 12. November). „Timotheus“ von Händel.

1841 (7. und 11. November). Gemischtes Concert mit Chören aus dem „Messias“, „Tobias“, „Paulus“ u. a., C moll-Sinfonie von Beethoven.

1841 (14. November). Gemischtes Concert. (Zur Errichtung eines Denkmals für Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven.)

1842 (6. und 10. November). „Judas Maccabäus“ von Händel.

1843 (5. und 9. November). „Die Schöpfung“ von Haydn.

1844 (10. und 14. November). Die „Jahreszeiten“ von Haydn.

1845 (9. und 13. November). „Christus am Oelberg“ von Beethoven.

1846 (8. und 12. November). „Paulus“ von F. Mendelssohn.

1847 (14. und 18. November). „Elias“ von F. Mendelssohn (erste Aufführung).

Den „Belsazar“ (1834) dirigirte ausnahmsweise Weigl, und die „Schöpfung“ (1837) Seyfried, bei allen folgenden Musikfesten fungirte J. B. Schmiedl als Dirigent, G. Hellmesberger (Vater) als erster Geiger. Die Gesammtzahl der Mitwirkenden schwankte zwischen 800 und 1000. Die Solopartien waren dabei in den dreißiger Jahren besetzt durch Dlle. Charlotte Meyer oder Dlle. Kreutzer (Sopran), Wild oder Lutz (Tenor), Staudigl oder Krause (Baß). In den vierziger Jahren sang die Sopranpartien fast ausnahmslos Frau Hasselt, die Tenorsoli Erl oder Lutz, die Baßpartien Staudigl oder Hölzel. Die Sängerinnen Betty Bury und Therese Schwarz wirkten in Altpartien mit. „Elias“ (1847) war die letzte Oratorienaufführung in der Winterreitschule. Im J. 1848 tagte der erste österreichische Reichstag in diesen Räumen.

Neben ihren Orchester-Concerten gab von der Mitte der dreißiger bis zur Mitte der vierziger Jahre die Gesellschaft der Musikfreunde auch regelmäßige „Privat-Abend-Concerte“.

Zuerst versuchte man, angeeifert durch den Erfolg der ersten öffentlichen Production der Conservatoriumszöglinge — ein Abonnement auf sechs „Zöglings-Concerte" zu eröffnen. Der Ertrag war ausschließlich dazu bestimmt, „dürftige und talentvolle Zöglinge mittelst Stipendien ergiebig und dauerhaft zu unterstützen" [1]). Die Zöglings-Concerte wurden im Vereinssaale, mit Chor und Orchester, unter der Leitung des Oboe-Professors Sellner gegeben. (Vgl. S. 163 und 249.) Jedes Concert enthielt fünf Nummern: eine Sinfonie, eine Ouverture, zwei Chöre (meist aus Oratorien), ein Instrumental- oder Gesangssolo. (Die sechs Sinfonien im ersten Cyclus waren von Haydn, Onslow, Feska, A. Romberg, Maurer und Krommer; die Ouverturen von Weber, Ries, Lindpaintner, Spohr, Chelard. — Beethoven war seltsamer Weise nur durch zwei Chöre vertreten.)

Der Zuspruch, den die „Zöglings-Concerte" fanden, veranlaßte die Gesellschaft der Musikfreunde, ihre Thätigkeit auf diesem bescheidenern Boden musikalischer Häuslichkeit weiter auszudehnen. Sie kündigt im Jahre 1834 sechzehn „Privat-Abend-Concerte" (an Donnerstagen um 7 Uhr) an: wovon acht als „Abendunterhaltungen", vier als „Zöglings-Concerte" und vier als „Opern-Concerte" bezeichnet sind. Es wurde auch für jede dieser drei Abtheilungen ein abgesondertes, sehr billig berechnetes Abonnement angenommen.

Der Charakter der „Zöglings-Concerte" blieb, wie wir ihn oben angedeutet. Nach Sellner's Tod (1843) übernahm die Leitung der Zöglings-Concerte Ferd. Fuchs, nach diesem (1845) Gottfried Preyer als neugewählter Director des Conservatoriums. Die „Abendunterhaltungen" suchten ihrem Unterhaltungstitel Ehre zu machen; sie strebten nach möglichster Abwechslung und scheuten allzu schwere Kost. Das Beste daran war, daß jedesmal ein Streichquartett oder Quintett den Anfang machte; dadurch wurden diese Abendunterhaltungen eine Art Surrogat für förmliche öffentliche Quartettcyclen, welche zu dieser Zeit in Wien nur mehr sporadisch und ohne nachhaltigen Erfolg auftauchten. Die übrigen Stücke des (meist sieben Nummern zählenden) Programms wären in der Regel: eine oder zwei Arien, ein Duett, ein Vocalquartett, ein Clavierstück, ein Violin- oder Violoncellsolo, zum Beschluß ein Chor, meistens aus einem Oratorium. Das Streichquartett war durch Josef Böhm, Durst, Zäch und Borzaga trefflich vertreten; Orchester wirkte keines mit. Die Programme schillerten so bunt als möglich; italienische Arien (viel von Rossini und

---

[1]) Die Ankündigung schließt mit den Worten: „Der edle Zweck zur Emporbringung einer anerkannt gemeinnützigen Anstalt, mittelst welcher bereits über hundert Zöglinge einen anständigen und größtentheils lebenslänglichen Unterhalt gefunden haben, verbunden mit dem vorbereiteten Genusse rein ästhetischer Kunstwerke (sic), dürfte allerdings zur Erwartung einer regen Theilnahme der kunstsinnigen und wohlthätigen Bewohner der Kaiserstadt berechtigen." Das Abonnement betrug (zu allen sechs Concerten) für einen Sperrsitz 3 fl., Entrée 2 fl.

Bellini), Lieder von Proch, Randhartinger, Dessauer, Lachner und Schubert, Clavierstücke von Hummel, Ries, Kalkbrenner, Thalberg 2c., Soli für alle erdenklichen Instrumente (die Mayseder-Literatur natürlich oben an) wechselten in Fülle. Die Pianisten Döhler, Thalberg, Leop. v. Meyer, Fischhof; die Geiger Josef Hellmesberger, Jansa, H. Proch; die Sänger Tietze, Rettinger, Randhartinger; die Sängerinnen Bury, Tuczek, Jazedé und zahllose Dilettantennamen begegnen uns daselbst. Die sehr geringe Vertretung Beethoven's im Quartett- und Clavierfach ist geradezu befremdend. Der lockere Geschmack der dreißiger Jahre, das Virtuosenfieber und die immer stärker zum seichtesten Amusement hindrängende Tendenz der „Abendunterhaltungen" mag dies traurige Factum theilweise erklären.

Die wunderliche Specialität der „Opern-Concerte" brachte, ihrem Namen getreu, nur Stücke aus Opern. Lobenswerth war das strenge Augenmerk, welches hierbei auf ältere und klassische Componisten gerichtet war. Mozart, Cherubini, Méhul und Spohr erschienen am häufigsten, ihnen zunächst Catel, Spontini, Winter, Weigl. — Rossini, Donizetti und Genossen, die in den „Abendunterhaltungen" eine wichtige Rolle spielten, waren aus den „Opern-Concerten verbannt. Die Namen der Mitwirkenden sind erst vom Jahre 1836 ab auf den Programmen genannt. Dabei stellt das Comité das Ersuchen, „die Zöglinge — ohne verdienten Beifallsäußerungen Schranken setzen zu wollen — nicht wiederholt vorzurufen."

Die Opern-Concerte haben nach zwei Jahren aufgehört, die Abendunterhaltungen wurden 1840 eingestellt. Die Zöglings-Concerte scheinen ebenfalls um die Mitte der vierziger Jahre zurückgelegt (1840 leitete sie G. Preyer, 1842—1844 F. Füchs); in jüngster Zeit hat man sie in weit geringerer Zahl und in der passenderen Form von Prüfungsproduction enreactivirt, während sie früher vollständig den Charakter von Concerten trugen.

Zur Charakteristik dieser in den dreißiger Jahren beliebten Concerte, welche gleichsam den musikalischen Familiencirkel der Gesellschaft der Musikfreunde bildeten, führen wir je zwei Programme jeder Abtheilung an [1]).

[1]) Zöglings-Concert vom 21. December 1834: Sinfonie von Feska; Chor von Spohr („Die vier letzten Dinge"); Violinsolo; Ouverture „Beherrscher der Geister" von C. M. Weber; Chor aus „Samson" von Händel.

Zöglings-Concert vom 1. Februar 1835: Sinfonie von Onslow; Vocalchor von Friedrich Klemm; Concert für zwei Violinen von Spohr; Ouverture „Pietro d'Abano" von Spohr; Gloria aus der Krönungsmesse von Cherubini.

Opern-Concert vom 7. April 1836: Ouverture „Elisa" von Cherubini; Arie aus der „Entführung" von Mozart; Terzett aus „Villanella rapita" von Mozart; Arie aus Spohr's „Faust"; Finale aus Cimarosa's „Matrimonio segreto"; Ouverture zu „Samori" von Abbé Vogler; Introduction aus

Es mag zur Ergänzung gleich hier beigefügt sein, daß die im Jahre 1840 eingegangenen „Abendunterhaltungen" 16 Jahre später (1856) unter Josef Hellmesberger's Direction wieder ins Leben gerufen wurden. Abgesehen davon, daß dieses neue Leben ein ungemein kurzes war, hatte es nicht mehr die frühere Bedeutung. Zur Zeit als der Dilettantismus eine Macht, das öffentliche Musikwesen hingegen noch nicht vollständig zum Durchbruch gekommen war, spielten die „Abendunterhaltungen" eine ganz andere Rolle. Das musikalische Publicum von damals hatte Interesse an diesen Leistungen, die, anspruchslos, wie sie waren, doch zum Fundus instructus des Wiener Musiklebens gehörten. Zwanzig Jahre später nahm man kaum Notiz davon.

2. Die Tonkünstler-Societät und der Chorregentenverein.

Der Tonkünstlerpensionsverein, die älteste, zugleich bequemste Instanz der Oratorienmusik in Wien, bewegte sich auch in den Jahren 1830—50 wie ein Pendel zwischen der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten"; die wenigen excentrischen Schwingungen seines Repertoirs bestanden in folgenden Aufführungen:

1831. „Die vier Menschenalter", Cantate von Fr. Lachner.
1833. „Das Gelübde", Oratorium von J. Aßmayer.
1834. „Die Befreiung von Jerusalem" von Abbé Stadler.
1835. „Lob der Tonkunst", große Cantate von Engelbert Aigner, Text von Mathisson.
1837. „Athalia", Oratorium von Händel (bearbeitet von Mosel).
1842. „Noah", Oratorium von Gottfr. Preyer (wiederholt 1845 und 1851).
1844. „Saul's Tod", Oratorium von J. Aßmayer (Text von Chr. Kuffner).
1846. „Das neue Paradies", Oratorium von Ernst Reiter.
1848. „Saul und David", Oratorium von Aßmeyer (Text von Kuffner), wiederholt 1853.

„Nina" von Paisiello; Arie aus „Titus" von Mozart; große Scene aus „Mahomet" von Winter.

Opern-Concert vom 20. April 1837: Ouverture und Introduction zu „Ferdinand Cortez" von Spontini (HH. Pischek und Groß); Arie von Spohr (Frau Schmiedl); Terzett von Cimarosa (Fr. Schmiedl, Frl. Dinelt, Hr. Capponi).

Abendunterhaltung vom 13. November 1834: Quartett von Onslow; Arie aus „Norma"; Phantasie von Thalberg (über „Norma"); „Die Nachtigall" von Schubert; Variationen für Violine und Cello von Proch; Duett aus „Parisina" von Donizetti; Chor („Morgenopfer") von Hummel.

Abendunterhaltung vom 19. März 1840: Quartett von L. Jansa; Arie von Donizetti; Arie von Pacini; Clavier-Rondo von Worzischek; Lied von Hackel; Duett aus „Lucia von Lammermoor"; Cello-Variationen von Kummer; Lied von Füchs; Chor von Hackl.

Den überaus breiten Raum zwischen diesen acht Oratorien hielten ausschließlich die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten besetzt, als unbewegliche Feste im Kalender des Tonkünstlervereines. Dieses bequeme Festsitzen macht einen betrübenden Eindruck, um so mehr als man nur zu Gunsten mittelmäßiger einheimischer Componisten sich zu Neuerungen herbeiließ. Händel ist im Lauf dieser 20 Jahre durch eine einzige Aufführung vertreten, und Sebastian Bach existirte für die „Societät" eben so wenig als Felix Mendelssohn! Da es somit fast lauter mittelmäßiges Zeug war, womit man Haydn Concurrenz machen wollte, so wurde natürlich jedes neue Experiment immer mißtrauischer betrachtet, und der Totaleindruck klang jedesmal: „Laßt uns unsere „Schöpfung", unsere „Jahreszeiten"! Daß zum Ueberfluß auch noch die Gesellschaft der Musikfreunde die „Schöpfung" im Jahre 1837 zweimal und im Jahre 1843 zweimal gab, im Jahre 1838 die „Jahreszeiten" dreimal und im Jahre 1844 zweimal, zeigt wie überwiegend der Cultus dieser Haydn'schen Cantaten war und wie wenig die Gesellschaft der Musikfreunde ihre Aufgabe begriff. Diese Bevorzugung Haydn's traf jedoch nur seine Oratorien; Mosel klagt schon im Jahre 1838 über das Verschwinden von Haydn's (und Mozart's) Sinfonien" von den Concertprogramms. In den vierziger Jahren schwanden sie noch mehr. Die auffallend starke Vertretung von Aßmayer[1]) und Preyer[2]) erklärt sich wohl am einfachsten aus deren einflußreicher Stellung als k. k. Vicehofcapellmeister und Vorsteher der Tonkünstler-Societät. Preyer ist der Begabtere von Beiden, manch' hübsches melodiöses Lied ist ihm gelungen. Aber für das Oratorium fehlte ihm die Kraft und Größe; er verweltlichte den Oratoriumstyl. „Der geschätzte Componist", urtheilt ein kundiger, wohlwollender Beurtheiler des Preyer'schen Oratoriums „Noah", „mochte in dem Geschmackslabyrinth des Augenblicks es für das Vortheilhafteste erachtet haben, das Gros seines Oratoriums auf einer melodiösen Grundlage gemischter Zeitformen zu basiren. Der Gesang ist weich, eingänglich, leicht und gefällig. Eine gewisse einnehmende Heiterkeit und Gemüthlichkeit offenbart sich darin; man könnte den Grundton dieser Musik österreichisch nennen." (Witthauer's Modezeitung von 1842.) Dieselbe Charakteristik paßt ungefähr auch auf Aßmayer's Oratorienstyl, der mit derselben „Heiterkeit, Gemüthlichkeit und melodiösen Grundlage gemischter Zeitformen" eine noch geringere Erfindungskraft als Preyer verband.

---

[1]) Ignaz Aßmayer, geb. zu Salzburg 1790, kam 1815 nach Wien, wurde 1824 Organist im Schottenstift, 1838 Hoforganist und überzähliger Vicehofcapellmeister, 1846 als Weigl's Nachfolger wirklicher Vicehofcapellmeister und im selben Jahre Hofcapellmeister. Er starb in Wien am 31. August 1862.

[2]) Gottfried Preyer, geb. zu Hausbrunn in Niederösterreich 1808, wurde 1838 Professor des Contrapunktes am Wiener Conservatorium, 1844 überzähliger und 1862 wirklicher Vicehofcapellmeister. Seit 1853 fungirt er auch als Domcapellmeister bei St. Stefan in Wien.

Aßmayer's dramatischem Oratorium „Saul und David" liegt ein Gedicht von Christoph Kuffner zu Grunde, das ursprünglich für Beethoven bestimmt und schon in dessen Händen war. „Saul's Tod", gleichfalls von Kuffner und Aßmayer, bildet eine Art Ausläufer oder zweiten Theil davon. Der früher erwähnte Kritiker in der Witthauer'schen Zeitschrift findet (1840), daß Aßmayer „sein Werk nicht durchgängig in jener höheren Schreibart gehalten habe, welche, der profanen Musik fremd, dem Oratorium die Weihe eines die heilige Antike behandelnden Kunstwerks verleihen soll; die Grundfarbe ist eher eine moderne, mitunter an das Theatralische streifende geworden, als eine oratorische." Man entnimmt leicht aus diesen Urtheilen, die heutzutage wohl viel schärfer lauten würden, daß die Werke von Aßmayer und Preyer nicht geeignet waren, den Ernst und die Würde des Oratoriums zu heben und dieser Kunstgattung neue Theilnahme zu erobern. Als könnte sie sich wirklich nicht von dem Flachen und Mittelmäßigen losringen, brachte die Tonkünstler-Societät (1846) auch noch das „neue Paradies" von Ernst Reiter, eine halb schulmeisterliche, halb dilettantische Arbeit von gleichfalls stark theatralischem Gepräge und gänzlich ausbleibender Wirkung. Das waren neben dem ewigen Ableiern der beiden Haydn'schen Cantaten die Verdienste der Tonkünstler-Societät um das Oratorium in den dreißiger und vierziger Jahren dieses Jahrhunderts. Die „gemischten Concerte", welche dieses Institut mitunter anstatt eines Oratoriums gab, waren meistens noch viel bedenklicher. Die Tonkünstler-Societät konnte den alten Adel ihres Ursprungs und den Ernst ihrer Aufgabe so weit vergessen, um z. B. in der Charwoche 1832 folgendes Programm auszuführen: Ouverture zu „Wilhelm Tell" von Rossini, Adagio und Polonaise von Mayseder (gespielt von G. Hellmesberger), Arie aus „La Straniera" von Bellini, Declamation, Lied von F. Lachner, Ouverture zu „Oberon", Buffoduett von Fioravanti, Lied von Meyerbeer („Le Ranz des vaches"), Variationen für zwei Waldhörner (Gebrüder Lewy), Chor von Eybler, „Das Wörtchen Na!" komische Deklamation von Dlle. Müller, Chor von Händel. Dieses Programm spricht lauter und überzeugender als irgend welche kritische Erörterung von der kläglichen Verflachung der Tonkünstler-Societät und von dem corrosiven Einfluß des herrschenden Elements jener Concertperiode: des Virtuosenthums.

Mit dem theils monotonen, theils seichten Repertoire der Tonkünstler-Societät ging eine immer größere Nachlässigkeit der Ausführung Hand in Hand. Man beschränkte sich größtentheils auf eine Probe; die Aufführungen selbst, in der Regel von Aßmayer, mitunter auch von Randhartinger[1]) mit hand-

[1]) Benedict Randhartinger, geb. 1802 zu Ruprechtshofen in Niederösterreich, seinerzeit ein vorzüglicher Sänger und beliebter Liedercomponist, wurde 1846 Vicehofcapellmeister, 1862 nach Aßmayer's Tod Hofcapellmeister und wurde als solcher 1866 pensionirt. R. lebt in Wien.

werksmäßigem Gleichmuth dirigirt, begnügte sich mit dem Ruhm anständigen Durchkommens. Das Publicum verlernte beinahe einen höheren Maßstab an diese Musikproductionen im Burgtheater anzulegen, es hielt sich lediglich an die liebgewohnten Melodien Haydn's und die Leistungen der trefflichen Solosänger: Staudigl, Erl und Mad. Hasselt. In den ernsteren und aufrichtigeren Musikkritiken wurde jedoch die Klage über die Mangelhaftigkeit dieser Oratorienaufführungen laut und immer lauter.

Im Jahre 1843 erstand der Tonkünstler-Societät eine Art schwächeren Doppelgängers, der neben ihr einige Jahre lang schattenhaft einherging: der Wiener Chorregentenverein. Die lobenswerthen Tendenzen dieses hauptsächlich durch F. X. Glöggl zu Stande gebrachten und administrirten Vereins gingen auf ernste Pflege und Reinhaltung der Kirchenmusik, Einwirkung auf die Chorgesangsbildung, endlich Gründung eines Pensionsfondes für Witwen und Waisen der Chorregenten. Das letztere Ziel sollte wie bei der Tonkünstler-Societät hauptsächlich durch den Ertrag von jährlichen vier „großen Concerten" erreicht werden, welche der Verein seinen Mitgliedern versprach. Er hat diese Zusage nicht lange halten können, denn seine Concertleistungen waren zu mangelhaft, um ein zahlreiches Publicum anzulocken und festzuhalten. Der Anfang zwar gestaltete sich insoweit würdig, als der Verein für sein erstes Concert Händel's fast verschollene Cantate „Hercules" in Mosel's Bearbeitung wählte. Das Concert fand am 29. October 1843 im großen Redoutensaal statt, unter Direction von J. B. Schmiedl und Mitwirkung von angeblich dreihundert Musikern. Opernsänger, wie Staudigl und die Hasselt, hatten Solopartien übernommen, Anschütz deklamirte einen eigens für die Gelegenheit verfaßten Prolog. Bei aller achtungsvollen Anerkennung für die Richtung des neuen Vereines mußte die Kritik doch das gänzlich Ungenügende der Ausführung (durch die so bunt zusammengewürfelten Sänger und Musiker aus den verschiedenen Kirchen) hervorheben. Die folgenden Concerte bekundeten keinen Fortschritt, eher das Gegentheil. Es schien, als habe sich der Verein mit Händel nur vorläufig abfinden wollen, um sofort mit ruhigerem Gewissen die Compositionen seiner eigenen Mitglieder zu verherrlichen. Man gab im Jahre 1844 (im Musikvereinssaal) ein Oratorium „Noah" von Franz Hölzl, Domcapellmeister in Fünfkirchen. Die Composition, eine „solide" Arbeit von geringer Lebenskraft, wurde von der Kritik und dem Publicum mit „aufmunternder Freundlichkeit", doch ohne jegliche Begeisterung aufgenommen. An der Ausführung vermißte sogar die milde Theaterzeitung „durchgehends jene Genauigkeit, Reinheit und Präcision, deren unser Publicum, an Besseres gewöhnt, nicht leicht entrathen kann." Im Jahre 1847 begegnen wir wieder einer größeren Production des Chorregentenvereines: „Die Rose von Viterbo", eine Art weltlichen Oratoriums von Christoph Kuffner, mit Musik vom Domcapellmeister Josef

Drechsler [1]). Nach dem Zeugniß der Witthauer'schen Zeitschrift gehört diese Musik „dem leichtesten Genre an und zeichnet sich nur durch einige wohlgelungene Melodien aus, deren weitere Durchführung jedoch in die gewöhnlichste Manier übergeht". Ein Verein, der noch im Jahre 1847 solche ästhetische Anachronismen begeht, konnte — selbst abgesehen von der Mangelhaftigkeit seiner ausübenden Kräfte — keine Lebensfähigkeit haben. Der „Wiener Chorregentenverein" besteht noch (1869) als Pensionsinstitut mit einem hübschen Vermögen; seine öffentliche Concertthätigkeit ist spurlos verschwunden.

3. Quartett-Productionen.

Die Kammermusik lebte in der Periode 1830—1848 kümmerlichste Tage. Seit dem Tode Schuppanzigh's entbehrte Wien durch mehrere Jahre jeder stabilen öffentlichen Quartettgesellschaft. Reisende Künstler aus der Fremde waren es, die zuerst wieder die Theilnahme an dieser in Wien einst so herrlich gepflegten Kunstform neu anfachten: die Gebrüder Müller aus Braunschweig [2]). Es war etwas gänzlich Neues, daß vier Künstler auf die Virtuosität ihres Zusammenspiels reisten. Die Gebrüder Müller sind das erste Beispiel eines reisenden Streichquartetts. Zuerst schien nur die Neugierde zu diesen Productionen zu locken, deren erste schwach besucht waren. Allein der Ruf dieses trefflich eingeübten, makellosen Zusammenspiels und der edlen, gediegenen Auffassung verbreitete sich so rasch, daß die Gebrüder Müller im Winter 1833 auf 1834 acht Quartett-Productionen im Musikvereinssaal und vier im Kärntnerthor-Theater (während des Zwischenakts) mit lohnendstem Erfolg gaben. Haydn, Beethoven (op. 18), Onslow und Fesca bildeten den Hauptstamm ihres

[1]) Josef Drechsler, geb. 1782 in Böhmen, wurde 1810 Chorrepetitor am Hofoperntheater, in den folgenden Jahren Organist und Regenschori an verschiedenen Wiener Kirchen, im Jahre 1821 Capellmeister am Josefstädter und 1824 am Leopoldstädter Theater. In letzterer Anstellung hat er sich durch die melodiöse Musik zu Raimund'schen Possen hervorgethan. Als Domcapellmeister bei St. Stefan fungirte er bis zu seinem im Jahre 1852 erfolgten Tod.

[2]) Der älteste der Brüder Müller, Carl, ist 1797 in Braunschweig geboren und bildete sich in Berlin unter Möser's Leitung zum tüchtigen Geiger. Der zweite Bruder, Heinrich Gustav, geb. 1800, spielte die Bratsche, der dritte, August Theodor, geb. 1803, das Cello. Der jüngste der vier Brüder, Georg, geb. 1809, versah den Part der zweiten Violine. Der despotischen Behandlung von Seite des Herzogs Carl v. Braunschweig müde, verließen sie dessen Capelle im Jahre 1830, producirten sich zuerst in Hamburg und Berlin, dann wiederholt in allen großen Musikstädten. In Paris hatten sie 1837 einen außerordentlichen Erfolg. Im Jahre 1853 concertirten sie abermals in Wien. Zwei der Brüder (Georg und Gustav) sind im Jahre 1855 gestorben. Vier Söhne Carl Müller's haben die Thätigkeit und die Erfolge der älteren „Gebrüder Müller" in zweiter Generation fortgesetzt.

Repertoires, in welchem außerdem ein Sextett von Onslow für Clavier und Streichinstrumente als besonders beliebtes Effectstück glänzte. (Thalberg spielte die Clavierpartie.) An die Gewohnheiten der patriarchalischen Musikperiode mahnt es, daß die Gebrüder Müller von größeren Quartetten mitunter nur einen Satz spielten, z. B. von Beethoven's E moll- und Spohr's D moll-Quartett nur das Finale. Auch auf den Virtuosenlorbeer wurde nicht ganz verzichtet: Carl Müller, der älteste der Brüder, spielte mehrere Solostücke, namentlich ein Concertino von Kalliwoda und Molique's Fantasie über Schweizerlieder; mit seinem Bruder Georg brachte er concertante Duos von Letzterem und von L. Maurer unter lebhaftem Beifall zu Gehör. Aber im Quartettspiel vergaßen sie und ließen vergessen, daß sie auch brillante Solisten waren; ihre Kunst ging vollständig in den Intentionen des Tondichters auf. Die Gebrüder Müller haben das Verdienst, ein auf ernstem, hingebendem Studium und vollkommener Technik ruhendes Quartettspiel den Wienern wieder vorgeführt zu haben; außerdem gebührt ihnen der Ruhm, die Ersten gewesen zu sein, welche den hier noch gänzlich unbekannten Mendelssohn-Bartholdy (im December 1833) mit einem Streichquartett in Wien einführten.

Die flüchtige Begeisterung für das Quartettspiel verrauchte schnell wieder: im Jahre 1838 (dem virtuosenreichen) gaben die Brüder Moralt aus München vier Quartett-Productionen vor leeren Bänken. Wahrscheinlich aufgemuntert durch den Erfolg des Müller'schen Quartetts, eröffnete Leopold Jansa im November 1834 (mit Leidhacker, Holz und Linke) einen Abonnementscyclus von sechs Quartettabenden; sie fanden jedoch wenig Anklang und wurden wieder eingestellt. Im Jahre 1836 wiederholte Jansa sein Unternehmen (mit Holz, Khayll und Borzaga), wie es scheint, mit nicht günstigerem Erfolge. Unter dem Virtuosenenthusiasmus der folgenden Jahre scheint dem Wiener Publicum die ruhige und gesammelte Stimmung, welche für den schmucklosen Ernst der Kammermusik unentbehrlich ist, ganz abhanden gekommen zu sein. Jansa war nicht entfernt die Persönlichkeit, einen Umschwung dieser Stimmung und einen bleibenden Sieg des Quartettspiels zu bewirken. Er war ein anständig geschulter, correcter, mitunter auch eleganter Spieler ohne jeglichen Anflug von Größe oder Genialität. Dieser Charakter prägte sich denn auch dem ganzen Quartett auf. „Vergebens", sagt Mosel in seiner musikalischen Revue der letzten vierzig Jahre, „suchte Jansa die Abonnements-Concerte des verstorbenen Schuppanzigh fortzusetzen; Hindernisse aller Art u. s. w." Ein anderer Aufsatz in der Wiener Musikzeitung (1846) constatirt: „Die Kammermusik in Wien ist seit den zwanziger und dreißiger Jahren in beständiger Abnahme." Erst im December 1845 nimmt Jansa — diesmal von Durst, Heißler und Schlesinger unterstützt — wieder einen Anlauf, der endlich besseren Erfolg hat: seine Quartett-Productionen (sechs im Abonnement, um 5 Uhr Nachmittags im Musikvereinssaal) finden sich nunmehr ununterbrochen durch fünf Saisons. Jansa's Programm

brachte nebst Haydn, Mozart und dem früheren Beethoven mit Vorliebe Spohr, Onslow, Molique und Fesca zur Geltung. Mendelssohn fand auch hier sehr späten und seltenen Zutritt, Schumann und Fr. Schubert gar keinen. Von Beethoven's Quartetten wurde einmal (1846) das in Cis moll mit zweifelhaftem Erfolg gewagt. Jede Production enthielt zwei Quartette und ein Trio oder eine Claviersonate mit Violine. Die beliebtesten dabei mitwirkenden Pianisten waren Bocklet, Pirkhert, Putler, auch Fischhof und Friederike Müller (später verehelichte Streicher). Am 13. Januar 1850 fand die letzte Production des Jansa'schen Quartettes statt, kurz nachdem Jos. Hellmesberger (4. November 1849) seine Quartettsoireen ins Leben gesetzt hatte. Wir werden später ausführlicher davon zu sprechen haben.

4. Die Spirituel-Concerte von 1830—1848.

Neben der Gesellschaft der Musikfreunde war die Unternehmung der Concerts spirituels die zweite stabile „Association der Dilettanten" in Wien. Nach dem Tode Gebauer's hatten Pieringer und Lannoy die Direction übernommen, ein Jahr lang führte sie Seyfried, vom Jahre 1837 bis 1848 (dem Todesjahr des Unternehmens) das eifrige Dilettanten-Triumvirat: Baron Lannoy, Carl Holz und L. Titze. Lannoy[1]) war Rentier, Holz[2]) landständischer Beamter, Titze[3]) Universitätspedell; der erstere dilettirte in der Composition, der zweite im Violinspiel, der dritte im Gesang.

Die Anziehungskraft des neuen Musikvereinssaales machte sich auch auf die Spirituel-Concerte geltend; sie übersiedelten in der Fastenzeit 1832 dahin, unter Beibehaltung ihrer gewohnten Stunde (von 4 bis 6 Uhr Nachmittags), kehrten jedoch im Jahre 1834 wieder in ihren altgewohnten „Landhaussaal" zurück. Man adoptirte die eben aufgetauchte neue zweckmäßige Erfindung der „Sperrsitze" und stellte das Abonnement eines solchen (für vier Concerte) auf 4 fl. C. M., das für den „Eintritt" auf 2 fl. Die Zahl der Spirituel-Concerte war längst von ihrer ursprünglich enormen Höhe (16 bis 18) auf vier gesunken. Im Jahre 1835 betraute man den Capellmeister Ignaz v. Sey-

[1]) Eduard Baron v. Lannoy, geb. 1787 in Brüssel, folgte seiner Familie, als sie nach Gratz emigrirte. Vom Jahre 1801—1806 studirte er in Brüssel und Paris, von 1813 lebte er in Wien, wo er 1853 starb. Er hat mehrere Sinfonien, Quartette und Opern geschrieben, einige der letzteren kamen in Wien (ohne Erfolg) zur Aufführung.

[2]) Carl Holz (von Beethoven scherzweise „mein Mahagoniholz" genannt) geb. 1798 in Wien, starb daselbst im Jahre 1858.

[3]) Ludwig Titze, geb. 1798, wurde 1832 als Tenorist in die Hofcapelle aufgenommen und starb in Wien 1850.

fried mit der Oberleitung, wodurch, wie die Annonce im „Sammler“ versichert, „das Unternehmen auf eine bedeutend höhere Stufe gestellt wird“. Die Unternehmer schienen in diesem Jahre überhaupt inne zu werden, daß eine kleine Anstrengung, ein energischer Ruck höchst wünschenswerth, ja nothwendig für den guten Leumund ihrer Concerte erscheine. Sie waren so modern, zu dem damals noch wenig verbrauchten Staatsstreich einer „Preisausschreibung“ zu schreiten — 50 Ducaten sollten für die beste neue Sinfonie ausbezahlt werden; ein mannhaftes Bekenntniß, daß man doch nicht für alle Ewigkeit mit den „alten“ ausreichen könne. Die Zusammensetzung des Preisgerichts hatte ein sehr ehrwürdiges Aussehen: Weigl, Gyrowetz, Eybler, Gänsbacher, Umlauff, Seyfried und C. Kreutzer. Der Componist des „Nachtlager“ ist der einzige romantische Fleck auf diesem „weißen Hermelin der alten Schule“. Bekanntlich erhielt Franz Lachner den Preis für seine C moll-Sinfonie „Appassionata“, welche am 18. Februar 1836 feierlichst aufgeführt wurde. Schon im Jahre 1838 finden wir die Spirituel-Concerte wieder im Musikvereinssaal, wo sie bis zu ihrem Ende (1848) verblieben.

Die „Sinfonie-Ausschreibung“ hatte in der That das Gute gehabt, daß manche namhafte Componisten dem Spirituel-Concerte neue Werke zur Aufführung übersandten. Neue Sinfonien von Lachner (D moll), von Jos. Strauß in Carlsruhe, eine „neue Concert-Ouverture“ und eine „eigens für diese Concerte componirte Sinfonie“ (C dur) von Spohr zierten die Programme der dreißiger Jahre. Spohr wurde überhaupt sehr gepflegt; seine „Weihe der Töne“, zuerst 1834 mit dem von Löwe deklamirten erklärenden Gedicht Pfeiffer's aufgeführt, war ein häufiges Repertoirestück. Die „Historische Sinfonie“ und „Irdisches und Göttliches im Menschenleben“ wurden (1842 und 1843) erstaunlich prompt nach ihrem Erscheinen in den Spirituel-Concerten gegeben. Auffallend erscheint hingegen die große Vernachlässigung der Spohr'schen Oratorien im Burgtheater und den Musikfesten, während man in Prag und anderen Musikstädten in den dreißiger und vierziger Jahren sich daran nicht satt hören konnte. Spohr's schönstes (jetzt freilich stark verblühtes) Oratorium, „Des Heilands letzte Stunden“, kam in Wien niemals vollständig zur Aufführung; „Die vier letzten Dinge“, während Spohr's Anwesenheit im großen Redoutensaal gegeben, gefielen nur mäßig und konnten sich nicht erhalten; Spohr's letztes Oratorium, „Der Fall Babylons“, ein schwächeres, aber an schönen Einzelheiten keineswegs armes Werk, hat man in Wien niemals ganz gegeben, sondern blos einige Chöre daraus in den Spirituel-Concerten aufgeführt.

In der eigentlichen musica sacra hielten die Spirituel-Concerte die Hinneigung zu dem gemüthlichen, süddeutschen, österreichischen Genre der Kirchenmusik, zur Haydn-Mozart'schen Schule fest. Noch in den vierziger Jahren behaupten Kirchenstücke von Josef und Michael Haydn, Neukomm, Albrechtsberger, Hummel, Umlauff, Worzischek u. A. das Uebergewicht. Daneben bleiben die Spirituel-

Concerte ihrem Cherubini treu, wollen aber von den alten Italienern und den protestantischen Deutschen nichts wissen. Nicht ohne Ueberraschung begegnen wir daher im Jahre 1839 zum erstenmal den Namen Sebastian Bach (Litanei) und Pergolese (Kyrie) — welche aber beide sammt ihren Zeit- und Stylgenossen sofort wieder in Vergessenheit geriethen.

Um die Pflege und Verbreitung Beethoven's haben die Spirituel-Concerte in dieser Periode sich größere Verdienste erworben als irgend eine andere Concertgesellschaft in Wien. Jedes der Spirituel-Concerte brachte in der Regel wenigstens ein Werk von Beethoven, dessen minder bekannte, zum Theil halb verschollene Compositionen mit besonderem Eifer ans Licht gezogen wurden. Hier wurde zum erstenmal (in Concertform) die vollständige Musik zu „König Stefan" und zu den „Ruinen von Athen" nach der dem Verleger Tobias Haslinger gehörenden, damals noch nicht veröffentlichten Originalpartitur aufgeführt, von hier aus gewannen der „Derwischchor", der „Türkische Marsch" u. A. ihre Popularität. Die wundervolle C dur-Ouverture zu „Leonore", Nr. 1, seit der ersten Aufführung der Oper (1805) so gut wie vergessen, erwachte 1846 in den Spirituel-Concerten zu neuem Leben. Beethoven's patriotischer Chor „Germania", seine Congreßcantate „Der glorreiche Augenblick", endlich sogar die vollständige Musik zu dem Ballet „Prometheus" (mit verbindendem Gedicht von J. G. Seidl damals sämmtlich noch Manuscripte im Besitze Haslinger's) kamen durch die Spirituel-Concerte wieder an die Oberfläche und zum erstenmal zur Kenntniß zahlloser Beethoven-Verehrer. Noch rühmlicher erscheint der kühne Versuch einer vollständigen Aufführung von Beethoven's großer Festmesse in D dur am 4. April 1845 im großen Redoutensaal. G. Preyer dirigirte (wegen Erkrankung Lannoy's), Mad. Hasselt, Dlle. Janda, die Herren Erl und Hölzl sangen die Soli. So mangelhaft die Exequirung gewesen sein mag, sie hat den Unternehmern und Oesterreich den Ruhm der ersten vollständigen Aufführung dieses Meisterwerks gerettet. (Im Sommer desselben Jahres 1845 erfolgte die erste Aufführung der Festmesse in Deutschland bei der Enthüllung der Beethovenstatue in Bonn unter Spohr's Leitung; volle zehn Jahre später, 1856, die zweite unter Ferd. Hiller in Köln. Beethoven selbst hatte in seiner Akademie vom 7. Mai 1824 bekanntlich nur drei Sätze zu Gehör gebracht.)

An Eifer und Strebsamkeit waren überhaupt die Spirituel-Concerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" voraus; jene hatten zwar auch ziemlich spät, aber doch zuerst in Wien, Mendelssohn's „Walpurgisnacht", dessen D moll-Concert (1844) und A moll-Sinfonie (1846) vorgeführt. Daß mit dem Jahr 1830 die ursprünglich kirchliche Richtung der Spirituel-Concerte zurückzutreten begann (wenn sie auch niemals gänzlich verschwand) und, den ersten Statuten entgegen, Arien und Duette, Clavier- und Violin-Concerte immer mehr Aufnahme fanden, wurde bereits im vorigen Buche (S. 188) erwähnt.

Im J. 1832 finden wir zum erstenmal ein Duett (aus „König Stephan" von Beethoven), eine Sopranarie und ein Opernfinale (aus Cherubini's „Elisa"). Man fühlte sich also gedrängt, von der ursprünglichen Strenge abzuweichen; doch blieben 1 bis 2 Stücke aus Kirchencompositionen immer die Regel; Instrumental-Concerte erschienen nicht jedesmal, sondern meist in jedem dritten oder vierten Concert. Im Jahre 1831 spielt Thalberg (das Programm entschließt sich, seinen Namen und fortan die der übrigen Concertvirtuosen zu nennen) das Beethoven'sche C moll-Concert; 1833 Vieuxtemps das Violin-Concert desselben Meisters, Bocklet das Concertstück von C. M. Weber. Es folgte Lißt mit Beethoven's C moll-Concert und Mozart Sohn mit einem Concert seines Vaters (1839), Miß Rowena Laidlaw mit dem Weber'schen Concertstück (1840), Evers mit dem Concert in G moll (1841), Filtsch mit jenem in D moll von Mendelssohn (1844) und Fischhof zum erstenmal mit einem Seb. Bach'schen Concert (1843) u. s. f. Diese Erweiterung der ursprünglichen Schranken war berechtigt und kam zunächst klassischen Concertcompositionen zu statten, dabei wurde aber doch unläugbar die Mitwirkung fremder Virtuosen zugleich als Zugkraft benützt. Die Häuslichkeit des bescheidenen Dilettantenthums war längst überschritten und das neue blendende Element der Epoche, das Virtuosenthum, siegreich eingedrungen. Selbst berühmte Bravoursängerinnen, wie Miß Clara Novello (1838), producirten ihre Arien in den Spirituel-Concerten, und strenge, alte Herren, wie Hofrath Mosel, votiren den Unternehmern „den wärmsten Dank für das unbeschreibliche Vergnügen, welches ihnen der himmlische Gesang Miß Novello's verschafft hat" [1]).

Einmal mußte auch Lißt ein Spirituel-Concert (1846) nicht als Clavier-, sondern als Taktirvirtuose verherrlichen und daselbst Beethoven's C moll-Sinfonie dirigiren. „Das Genie", berichtet hierüber der Kritiker der Witthauer'schen Zeitschrift, „verfällt immer auf neue Wege, und so meint Lißt, es sei nicht nothwendig zu taktiren, sondern blos die Eintritte der Rhytmen, Cäsuren und der Instrumente zu markiren. Gewonnen wird durch diese neue Art der Tempogebung gar nichts, wohl ließe sich aber ein minder gutes Orchester durch solches Verfahren sehr leicht werfen". Und das Orchester der Spirituel-Concerte, setzen wir hinzu, war ein minder gutes!

Die Direction dieses Instituts, speciell ihre bewegende Unruhe, der stets rührige, kleine Baron Lannoy, trachtete redlich, das Programm vor der Gefahr des Stillstandes zu bewahren. Sie that nach dieser Richtung einen bemerkenswerthen Schritt im letzten Jahre ihres Bestehens und erließ eine Einladung an alle Componisten zur Einsendung noch ungedruckter Sinfonien und Ouverturen. Die Direction werde die besten daraus wählen und in den vier Fasten-Concerten von 1848 zur Aufführung bringen. Dieser Aufforderung entsprach wirklich ein

[1]) Witthauer's Zeitschrift für Mode von 1838, S. 375.

nicht ganz unbedeutender Einlauf, aus welchen Sinfonien von Jos. Netzer, A. Schmuck und W. Täglichsbeck, Ouvertüren Joh. Hager (J. N. von Haßlinger), Theodor Berthold und Hoven zur Aufführung kommen. Daß von Robert Schumann damals bereits 2 Sinfonien veröffentlicht waren (— die erste in B hatte er selbst 1846 in Wien dirigirt —) daß überdies „Paradies und Peri" längst in allen größeren Musikstädten aufgeführt war, nur daran gerade dachten die Leiter der Spirituel-Concerte nicht. Sie haben nie eine Note von Schumann aufgeführt.

Diese letzten Anstrengungen konnten den rasch hereinbrechenden Untergang der Spirituel-Concerte nicht aufhalten. Die Zeit der Dilettanten-Concerte war abgelaufen, es bedurfte nur noch des politischen Sturmwindes von 1848, um sie vollends niederzuwerfen. Die „Gesellschaft der Musikfreunde," die zweite Association der Dilettanten, hat sich später wieder von dem Sturz erhoben, die Spirituel-Concerte nicht mehr. [1]) Ihr meistens tüchtiges Programm konnte nicht länger Ersatz leisten für die störende Unzulänglichkeit der ganz dilettantischen Aufführungen.

Als der Dilettantismus seinerzeit sich der Orchesterproductionen bemächtigt hatte, erfüllte er eine heilsame Mission, er erfüllte sie mit jener freudigen, mitunter aufopferungsfähigen Hingabe, die aus reinem Enthusiasmus für die Kunst erblüht. Indem diese Kunstfreunde sich selbst bildeten, bildeten sie ein Publicum. Die Unterhaltung der Kunstfreunde besorgte lange Zeit hindurch den Unterhalt der Kunst. Die eifrigen, anspruchslosen Uebungen der „österreichischen Musikfreunde" und der Mitglieder der „Concerts spirituels„ reichten aus für die kleinen Musikverhältnisse der ersten 30 oder 40 Jahre dieses Jahrhunderts. Nun rückte aber die Zeit heran, da man die Mission des Dilettantismus als beendet und seine Kräfte für nicht mehr ausreichend erkennen mußte. Das Publicum war größer, gebildeter, anspruchsvoller geworden, es hatte hier und dort Besseres gehört und begann einen strengeren Maßstab an Orchester-Concerte zu legen. Es besuchte dieselben nicht mehr mit der gemüthlichen Nachsicht eines Familiengliedes, sondern mit der Strenge eines zahlenden, unbefangenen Zuhörers. In den vierziger Jahren konnte ein großes und musikalisches Publicum füglich nur ein gemischtes Vergnügen empfinden, wenn ihm eine Beethoven'sche Sinfonie oder eine Mendelssohn'sche Ouverture von Dilettanten nach einer einzigen Probe vorgeführt wurde.

Wir finden in der That in den Zeitungen die ersten unverholenen Aeußerungen einer sich immer bewußter werdenden Unzufriedenheit. So beurtheilt die

---

[1]) Im Jahre 1854 gab die Gesellschaft der Musikfreunde eine Serie von „Concerts spirituels" im Musikvereinssaale, welche sich jedoch von den Gesellschafts-Concerten weder im Princip noch in der Anordnung unterschieden. Sie sind daher nicht als eine Fortsetzung der alten Concerts spirituels anzusehen, hörten überdies bald auf.

nicht eben rigorose „Theaterzeitung" das Gesellschafts-Concert vom 19. December 1841 schon ziemlich unfreundlich, findet die Ausführung von Beethoven's F dur-Sinfonie „ungenügend" und entschuldigt schließlich gleichsam achselzuckend das „freilich aus sehr ungleichartigen Kräften zusammengesetzte Orchester". Im folgenden Jahre (1842) heißt es von dem ersten Gesellschafts-Concerte: „es hatte weder der Zusammenstellung, noch der Ausführung nach sich großer Sympathien zu erfreuen." Und von dem zweiten Gesellschafts-Concerte: „eigentliche Kritik sei hier nicht ganz berechtigt; es sind Concerte, welche die Gesellschaft der Musikfreunde sich selber giebt." Die Aufführung wird „so gut" genannt, „als man sie von einem größtentheils aus Dilettanten zusammengesetzten Orchester verlangen kann". Dr. Becher tadelt bei Besprechung des Musikfestes der „Gesellschaft" vom 7. November 1841 die „wenigen Proben und die große Zahl unverläßlicher Violinspieler". Aehnliche Stimmen werden über die Spirituel-Concerte laut, die überdies in geringerem öffentlichen Ansehen standen als die stattlicher auftretenden Gesellschafts-Concerte. Wie die Gesellschafts-Concerte, so hätten auch die Concerts spirituels „zu wenig Proben und zu viel Dilettanten". Trotz aller Bemühungen der gegenwärtigen Dirigenten (Lannoy, Holz, Titze) könne doch „ein Rückschritt nicht verkannt werden". Das Institut beginne sichtlich zu „altern" u. s. w. (Theaterzeitung 1830, Nr. 28 u. 31.) Im J. 1846 klagt die Witthauer'sche Zeitung: Das Orchester der Spirituel-Concerte „lasse die feineren Vortragstinten gänzlich unberücksichtigt", und constatirt, daß diese Concerte „an Präcision der Executirung längst überflügelt sind".

Franz Lachner erzählte mir, die Klangwirkung der Spirituel-Concerte (— das Orchester stand ohne Erhöhung mitten im Saal —) sei höchst ungünstig und die Ausführung neuer, halbwegs schwieriger Stücke so mangelhaft gewesen, daß Franz Schubert einmal mitten in der Production eines seiner Werke den Saal verließ, wozu auch Lachner selbst in ähnlicher Situation mehr als einmal Lust verspürte. Dies war in den zwanziger Jahren. Später wurde die Kluft zwischen den gesteigerten Anforderungen des Publicums und den Leistungen dieses Dilettantenorchesters natürlich noch größer. Die Herren Lannoy, Holz, Georg Hellmesberger, Schmiedl waren alt geworden, die Jahre hatten sie nicht kräftiger noch poetischer gemacht; Pietät und Gewohnheit hatten ihnen den Dirigentenstab in einer Zeit noch belassen, der sie nicht mehr gewachsen waren. Ich selbst habe diese Männer noch in den letzten Jahren ihrer Thätigkeit dirigiren sehen und muß bekennen, außer dem guten Willen der ehrwürdigen Herren und der schönen Pietät des Publicums nicht viel Rühmliches gefunden zu haben. Dieser gute Wille auf der einen, diese schöne Pietät auf der andern Seite erhielt sich unverändert auch nach der Einführung der Nicolai'schen „Philharmonie-Concerte," von welchen gleich ausführlicher die Rede sein wird; aber das Ansehen der Liebhaber-Productionen war von diesem Moment gebrochen, durch die unabweisbare Vergleichung tödtlich in's Herz getroffen. Ueberdies machten die genannten

Dilettantenvereine keine großen Anstrengungen, die Rivalität der Philharmoniker zu brechen. Die Hauptsache war allerdings schwer zu ändern: die Hegemonie altgewordener, energieloser Dirigenten, die Zusammensetzung des Orchesters aus zum Theil unzuverlässigen und unzureichenden Dilettanten. Wie hätte man Beamten, Aerzten, Advocaten, Kaufleuten, Studenten zumuthen können, 10 bis 12 Proben eines Concerts zu machen, wie es die Philharmoniker thaten? Auch eine entschiedene Modernisirung des Programmes (die dazu nothwendige Literaturkenntniß bei den Leitern vorausgesetzt) war nicht ohne Gefahr, da das Dilettantenorchester die alten Sachen doch immer besser spielte als neue.

Im März und April 1848 fanden noch 4 Spirituel-Concerte unter allgemeiner Unaufmerksamkeit statt. Vier verschollene Jugendsinfonien von Mozart (1775) aus dem bei Cranz erschienenen Nachlaß kamen dabei zur Aufführung, eine wenig passende Kost für den fieberhaft erregten Zustand aller Gemüther. Die beiden letzten Concerte ließen sich zu zwei patriotischen Gelegenheitscompositionen herab: einem „Kriegslied für die österreichische Nationalgarde“ von Baron Lannoy und einem „Trauermarsch für die am 13. März Gefallenen“ von Dr. A. J. Becher. Dieser Trauermarsch am 13. April 1848 war zugleich die Begräbnißmusik der Spirituel-Concerte selbst.

Zweites Capitel.

Neue Erscheinungen.

Im Lauf der vierziger Jahre sind zu den bereits bekannten und theilweise ergrauten Factoren des Wiener Musiklebens drei neue hinzugekommen: die „Philharmonischen Concerte“ unter Otto Nicolai, der „Männergesangverein“, endlich die von August Schmidt gegründete „Wiener Musikzeitung“. Alle drei waren Anzeichen und Vorboten einer neuen modernen Epoche. Von größtem Einfluß auf das Wiener Concertleben waren die Philharmonischen Concerte, als die ersten auf Grund ernsten Studiums und zahlreicher Proben zur technischen Vollkommenheit gebrachten Orchester-Concerte, sie begründeten für alle Zeit den Sieg der Fachmusiker über die associirten Dilettanten. Die Constituirung eines Männergesangvereins in dem vormärzlichen Wien war mehr von politischer und socialer Bedeutung als von künstlerischer, dennoch schmückten dessen Productionen unser Concertwesen mit einem neuen, lebhaft wirkenden Reiz. Schmidt's Musikzeitung endlich füllte eine fast zwei Decennien breite Lücke in dem musikalischen Haushalt Wien's aus, und trachtete dem unmäßigen und nur zu materiellen Musikgenießen jener Periode einen festeren Halt durch wissenschaftliche und kritische Stützen zu verleihen. Von diesen drei „neuen Erscheinungen“ war leider nur dem Männergesangverein ein ununterbrochener Bestand gegönnt, während die Nicolai'sche „Philharmonie“ und Schmidt's Musikzeitung noch vor dem Jahre 1848 untergingen und erst in späteren Jahren von andern Händen und in anderer Gestalt wieder neu errichtet wurden.

1. Die Philharmonischen Concerte.

Das frühere Ansehen der von Dilettanten besorgten „Gesellschafts-“ und „Spirituel-Concerte“ erhielt seinen letzten Stoß und dieser Stoß gleichsam seine thatsächliche Sanction durch die Begründung der „Philharmonischen Con-

certe" in Wien. Diese von den Orchestermitgliedern und dem Capellmeister des Hofoperntheaters, Otto Nicolai [1]) begründeten Concerte waren für das Wiener Musikleben epochemachend und wurden mit ungetheiltem Enthusiasmus begrüßt. Das erste philharmonische Concert fand am 27. November 1842 Mittags im großen Redoutensaale statt. Dr. Becher preist es mit größter Wärme in Nr. 42 der Wr. M.-Z. Er habe oft zu klagen gehabt, „daß die Orchesteraufführungen hier nicht den gerechten Anforderungen entsprechen, die man in Wien stellen darf." Nicht gegen die redlichen Bemühungen der Dilettanten sei er aufgetreten, aber er mußte bedauern, „daß nicht auch die Musiker als solche, d. h. alle Musiker als Körper zusammenstanden" und würdige Productionen veranstalteten.

„Das schöne Unternehmen der philharmonischen Concerte (sagt die Theaterzeitung bei Besprechung des ersten) wäre nunmehr als ein gesichertes zu betrachten. Nicolai hat sie hier in's Leben gerufen und hat ein Recht, darauf stolz zu sein!" Es schmälert das große Verdienst Nicolai's nicht, daß seine Idee, die Künstler des Hofoperntheaters zu Concertaufführungen zu vereinigen, so vollständig neu nicht war. Eine Priorität, wenn auch keine so erfolgreiche, findet sich im Januar 1833, wo das Orchester- und Chorpersonal des Hofoperntheaters unter F. Lachner's Direction vier Concerte im großen Redoutensaale gab. Lachner [2]) (von 1825 bis 1834 Capellmeister am Kärntnerthortheater)

---

[1]) Otto Nicolai, geb. 1809 in Königsberg, debutirte Anfangs als Pianist, machte dann in Berlin gründlichere Musikstudien unter Bernhard Klein und ging 1834 nach Italien, wo er theils Kirchenmusik theils ital. Opern componirte. Im J. 1836 versah er in Wien ein Jahr lang die Capellmeisterstelle am Hofoperntheater, und kehrte dann nach Italien zurück, wo er seine Opern „Enrico," „Il Templario" und „Il Proscritto" mit gutem Erfolg zur Aufführung brachte. Im J. 1842 trat er in Wien in seine frühere Stellung wieder ein, verließ sie jedoch im J. 1847, um einem Rufe nach Berlin zu folgen. Dort starb er wenige Tage nach der ersten Aufführung seines gelungensten Werkes: „Die lustigen Weiber von Windsor," am 11. Mai 1849.

[2]) Franz Lachner, gegenwärtig kgl. Generalmusikdirector in München, ist 1804 in Rain, einem kleinen bairischen Städtchen geboren. Im J. 1823 begab er sich nach Wien, wo ihn die innigste Freundschaft mit Franz Schubert verband. L. wurde zuerst Organist an der protestantischen Kirche in Wien, ein Jahr später Capellmeister am Kärntnerthortheater. Im J. 1834 verließ er diese Stellung, um einem Rufe nach Mannheim zu folgen. Bald darauf wurde er Capellmeister am Münchener Hoftheater, dessen Orchester unter seiner Leitung zu hohem Ruf gelangte. — Lachner hat auch nacheinander seine beiden jüngern Brüder nach Wien gezogen. Zuerst übernahm Ignaz Lachner (geb. 1807) die Organistenstelle an der protestantischen Kirche in Wien nach seinem Bruder Franz, wurde hierauf Violinspieler und endlich Capellmeister am Kärntnerthortheater. Er verließ Wien im J. 1831, um die Capellmeisterstelle in Stuttgart anzutreten, worauf der jüngste der drei Brüder, Vincenz Lachner (geb. 1811) in seine Stelle als Organist an der protest. Kirche und als Violinspieler im Hofoperntheater eintrat. Vincenz L. ging 1838 als Capellmeister nach Mannheim, wo er noch gegenwärtig wirkt. Ignaz L. ist Capellmeister in Frankfurt a. M.

hatte daselbst das Experiment eingeführt, von Zeit zu Zeit im Zwischenact — meist vor dem Ballet — eine Beethoven'sche Sinfonie aufzuführen. Da das Opernorchester das beste in Wien und die Einübung dieser Sinfonien eine sorgfältige war, so kam die seltsame Erscheinung zuwege, daß man ins Ballet gehen mußte, um Beethoven'sche Sinfonien gut ausführen zu hören. Die Leistungen der Dilettantenvereine konnten sich damit nicht messen. Diese Wahrnehmung mochte Lachner zu dem Versuche veranlaßt haben, selbstständige Orchester-Concerte mit seinem Musikerpersonal zu geben. Diese Lachner'schen „abonnirten Concerte des Künstlervereins", wie sie damals hießen (sie wurden des ungenügenden Ertrages wegen nicht fortgesetzt), sind ganz eigentlich der Anfang der „philharmonischen": sorgfältig vorbereitete Productionen eines zusammengehörigen und wohl zusammengespielten Vereines von Fachmusikern („professionals") im Gegensatz zu den noch immer zwischen „Uebung" und „Unterhaltung" schwebenden Aufführungen der Dilettanten. Nur der von Nicolai gewählte Titel „Philharmonische Concerte" (wahrscheinlich eine englische Reminiscenz) erschien in Wien zum erstenmal; sehr glücklich können wir den Ausdruck nicht finden, denn jedes Concert ist eo ipso „philharmonisch", das Gegentheil, etwa ein „kakophonisches Concert", wäre ein Unding. Der Titel „Philharmonic Society" ist etwas ganz anderes; eine „Gesellschaft" kann noch sehr viel anderes sein als „philharmonisch", ein Concert aber nicht.

Nicolai war eine echte Künstlernatur, geistreich, enthusiastisch, ehrgeizig, allerdings auch eitel und launenhaft. Bei ruhigerem Temperament und strengerer Concentration hätte er, namentlich als Componist, ungleich Höheres leisten können. Nicht nur im Musikleben, auch in den gebildeten Gesellschaftskreisen Wiens war der zierlich gebaute, elegante Mann ein hervorragendes und gesuchtes Element, dem man seine wechselnde Stimmung, die vom stärksten Selbstbewußtsein in zweifelnde Verzagtheit, von liebenswürdiger Urbanität in unerträgliche Gereiztheit überschlagen konnte, gerne verzieh. Es gehörte zu seinen inneren Widersprüchen, daß Nicolai bei seiner Energie (sie trat gegen die Orchestermitglieder sehr diktatorisch auf) und bei seinem ausgeprägten Selbstbewußtsein voll banger Zweifel an die Ausführung eines Unternehmens ging, welches so wohl erwogen und gründlich durchgesprochen war wie die Philharmonischen Concerte. Dr. A. J. Becher und Aug. Schmidt, denen hierbei das Verdienst der eifrigsten Anregung gebührt, hatten nach wiederholten Berathungen mit Nicolai immer wieder neue Mühe, ihn für diese Idee zu gewinnen, da Nicolai's Eitelkeit besorgte, das Unternehmen könnte vielleicht nicht mit Eclat durchschlagen und dadurch seinem künstlerischen Ruf schaden.

Die Sache selbst konnte gar nicht erfreulicher sein und günstiger aufgenommen werden, als es in Wien der Fall war. Zum erstenmal hörte man hier im Concertsaal von einem meisterhaft zusammengeübten Orchester, die ersten Solospieler an der Spitze, sinfonische Meisterwerke mit Schwung und technischer

Vollendung vortragen. Man sah endlich einen jungen, geistvollen, energischen Dirigenten an der Spitze des Ensembles.

Die verdienst- und folgenreichste Dirigententhat Nicolai's war ohne Zweifel die würdige Aufführung der neunten Sinfonie von Beethoven. Wenn irgend eine Tondichtung, so war diese den Dilettantenorchestern unerreichbar; es ist begreiflich, daß die Gesellschaften der Musikfreunde und der Spirituel-Concerte sich nur äußerst selten (anfangs blos stückweise) an dies Riesenwerk wagten und es besten Falls doch nur nothdürftig bewältigten. Nicolai brachte den Wienern die erste wahrhaft künstlerisch beseelte und technisch gefeilte Darstellung dieser Sinfonie: zuerst im Jahre 1843 (zweimal), dann im Jahre 1846 mit der Hasselt, Therese Schwarz, Ander und Draxler in den Solopartien.

In der Zusammenstellung der Programme legte Nicolai natürlich den Hauptnachdruck auf die Sinfonie. In jedem Concert kamen entweder zwei Sinfonien zur Aufführung oder eine Sinfonie und eine Ouverture. Instrumentalsolo's waren gänzlich ausgeschlossen und die Gesangsstücke (in der Regel zwei in jedem Concert) mußten von klassischem Gehalt sein [1]). Dadurch unterschieden sich die Programme Nicolai's schon wesentlich von jenen der allzu liberalen und systemlosen der „Gesellschafts-Concerte". Noch viel entscheidender jedoch war die ernste Sorgfalt, mit welcher die Aufführungen seines Orchesters vorbereitet und bis zur letzten Vollkommenheit ausgestaltet wurden. „Die Philharmonischen Concerte", schreibt 1843 die Witthauer'sche Zeitschrift, „machen die Krone unserer Musikgenüsse aus, wie sie überhaupt Kronen aller orchestralen Aufführungen sind."

Die Philharmonie-Concerte blieben, so lange O. Nicolai sie dirigirte, im vollen Sonnenschein der öffentlichen Gunst. Sie bezeichneten immerdar „den Culminationspunkt unseres musikalischen Kunstvermögens". (M.-Z. 1845.) Am 7. März 1847 fand das letzte Philharmonie-Concert (das zwölfte seit deren Begründung) unter der Direction Nicolai's statt, welcher wenige Wochen später

[1]) Die Philharmonischen Concerte unter Nicolai (November 1842 bis März 1847) brachten von Sinfonien: alle Beethoven'schen mit Ausnahme der ersten in C dur, drei Mozart'sche (G moll, Es dur, C dur mit der Fuge), eine von Haydn; von Ouverturen: „Egmont", „Coriolan", „Oberon", „Sommernachtstraum", „Melusina" und „Struensee"; an Gesangstücken: Arien von Mozart („Titus"), Spohr („Faust"), Gluck („Iphigenie in Aulis"), Weber („Oberon"), Händel („Poliphem"), das Quartett aus „Cosi fan tutte" und ein Duett von Sacchini. Vorgetragen wurden diese Gesänge von den Sängerinnen Hasselt, Lutzer, Stöckel-Heinefetter, von den Sängern Staudigl, Erl, Draxler. Außerdem hörte man von Beethoven'schen Werken den ganzen „Liederkreis an die Geliebte", von Erl gesungen und von Lißt auf dem Clavier begleitet, den Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen" und die vollständige „Egmont"-Musik mit verbindender Declamation von Anschütz.

einem Ruf an die Berliner Oper folgte. Er verabschiedete sich von dem Wiener Publicum in einem eigenen Concert (1. April 1847 im großen Redoutensaal), worin Jenny Lind sang und zum erstenmal Fragmente aus Nicolai's in Wien begonnener Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" zur Aufführung kamen. In der Direction der Philharmonie-Concerte folgte ihm im März 1848 Georg Hellmesberger (Vater), der schon einmal (1845, im dritten Concerte) Nicolai supplirt hatte. Er machte den Wienern Nicolai's Abgang nur noch fühlbarer; die Musikzeitung nennt die Aufführung „keine Musterleistung" und den Dirigenten selbst „der Aufgabe nicht gewachsen". Auch das Publicum sei „kleiner und kälter geworden". — Wie im Jahre 1848, so finden wir auch im Jahre 1849 nur ein Philharmonie-Concert (dirigirt vom Capellmeister W. Reuling) und im Jahre 1850 eines (dirigirt von H. Proch) — „verflogen war der Spiritus". Dann stockten diese Concerte, die nur mehr den Namen mit Nicolai's trefflichen Productionen gemein hatten, bis am 17. December 1854 Carl Eckert sie wieder ins Leben rief.

2. Der Männergesangverein.

Die Gründung des Wiener Männergesangvereins, des ersten in der Monarchie, war ein Ereigniß, dessen Bedeutung ohne Kenntniß der vormärzlichen Zustände Oesterreichs gar nicht gewürdigt werden kann. Die Geschichte der Entstehung dieses Vereins bietet dem politischen Geschichtschreiber fast mehr Stoff als dem musikalischen. Seit Zelter in Berlin (1808) und Nägeli in Zürich (1810) die ersten deutschen Liedertafeln gestiftet, hatte sich der vierstimmige Männergesang in raschem, siegreichen Vordringen ganz Deutschland erobert. Ganz Deutschland — ohne Oesterreich, wie sich das ja damals von selbst verstand. Kaum war eine Stadt in Deutschland so klein, sie hatte ihren — Männergesangverein. Während sogar Holland, Belgien und Elsaß bereits Liedertafeln nach deutschem Muster gebildet hatten, gab es in ganz Oesterreich, dem gesangfreudigen und stimmenreichen, keine Liedertafel; selbst das Männerquartett war bis in die vierziger Jahre sehr wenig und vereinzelt betrieben. Von allen namhaften Männergesangvereinen ist der Wiener der allerjüngste. Die Ursache solch' unbegreiflicher Verspätung lag, wie kaum gesagt zu werden braucht, in der Bevormundung durch eine Polizeiregierung, die aus einem Zustand von politischem Angstschweiß nie herauskam und in dem Vortrag des „Deutschen Vaterland" eine schwere Gefahr für das System witterte. Den „Gesang" hat man in Wien jederzeit geliebt, auch in hohen und höchsten Kreisen, aber die Verbinbindung von „Männer" und „Verein" war für die zärtlich wachenden Behörden ein unausdenkbarer Gräuel. „Halten Sie mir ja dieses Gift aus Deutschland nieder" — so soll der allmächtige Minister den obersten Polizeichef ermahnt

haben, als dieser ihm die Entstehung eines Gesangvereins in Wien meldete. Es war im October 1843, als August Schmidt[1]) (Redacteur der Wiener Musikzeitung) in einem Gasthaus der Vorstadt „Landstraße" dreißig Freunde versammelte, die sich vornahmen, einmal in der Woche zur Uebung im vierstimmigen Männergesang sich zu vereinigen. Dies war der erste Anfang des Wiener Männergesangvereins, welchem sich bald Männer aus allen Ständen mit Lust und Eifer anschlossen. Als sich der Verein aber als solcher constituiren wollte, stieß er auf die raffinirtesten Hindernisse von Seite der Behörden, welche Männergesang und Revolution mindestens für Geschwisterkinder ansahen. Drei Jahre existirte factisch der Verein, ohne die Bewilligung zu existiren erlangen zu können.

Schon am 17. December 1843 hatte der kaum erstandene Verein sich in dem von Aug. Schmidt für die Abonnenten der Musikzeitung veranstalteten Concert mit fünf Chören producirt. Diesem ersten Auftreten folgte im Jahre 1844 ein zweites, drittes und viertes, im „goldenen Kreuz", in Streicher's Claviersalon und im Josefstädter Theater. Dem enthusiastischen Beifall des Publicums schloß sich endlich sogar der kaiserliche Hof an, vor dem sich unser Männergesangverein in Schönbrunn producirte. Noch immer aber war sein Bestehen nicht behördlich anerkannt, seine Statuten nicht genehmigt. Endlich drückte doch die Gewalt der Thatsachen und der öffentlichen Meinung so stark auf die obersten Behörden, daß diese ihre Genehmigung officiell ertheilen mußten. Es war dies schon eines der vorausziehenden Anzeichen einer neuen Zeit, ein Luftzug vor dem Sturm 1848. Das „Gift aus Deutschland" war glücklich eingeschmuggelt und ist bald für ganz Oesterreich ein erquickender Trunk geworden. Der „Wiener Männergesangverein" gab am 1. Mai 1845 sein erstes großes Concert (für die unterstützenden Mitglieder) im großen Redoutensaale, das mit einem Prolog von Carl Rick eingeleitet wurde. Es folgten Chöre von A. M. Storch, Johann Skraup, Füchs und Gust. Barth, zum Schluß ein Chor aus „Christus am Oelberg". Zwischen den Chören producirten sich die Sängerin Hasselt-Barth und der zehnjährige Pianist Alfred Jaell. — Von C. M. Weber, Franz Schubert und Mendelssohn nahm dieses Fest-Concert keine Notiz. Offenbar herrschte als doppeltes Princip: harmlose Gesinnung und Gefälligkeit gegen „einheimische Talente". — Außerdem wirkte der Verein bei Wohlthätigkeitsakademien und besonderen Festlichkeiten mit, gab „Liedertafeln" und veranstaltete „Sängerfahrten". Aug. Schmidt, der verdienstvolle Begründer des Vereins, ward zu dessen Vorstand und Secretär, die Componisten Gustav Barth und Anton Storch zu Chormeistern ernannt. Der

[1]) August Schmidt, geb. 1808 in Wien (von der Universität Jena zum Ehrendoctor der Philosophie graduirt), lebt als musikalischer Schriftsteller und Beamter der kaiserlichen Staats-Hauptcassa in Wien.

Verein ging bald über die gewöhnliche Liedertafelkost hinaus und führte im Jahre 1846 (bereits mit 150 Sängern) zweimal Mendelssohn's Musik zur „Antigone" auf, veranstaltete 1847 eine große „Mendelssohn-Feier", im Jahre 1850 eine „Schubert-Feier" u. s. w. Im Jahre 1847 übernahm anstatt des zurückgetretenen Schmidt der Advocat Dr. Franz Egger die administrative Leitung des Vereins und führte sie bis zum Jahre 1859 fort.

3. Musikzeitungen.

Das rege, glänzende Concertleben, das sich in Wien zu Ende der dreißiger Jahre entwickelt hatte, neue, blendende Erscheinungen, wie Lißt, Thalberg, Chopin, Clara Wieck, der junge Ruhm eines Felix Mendelssohn und manche Anzeichen einer neuen Zeit, über die man sich verständigen und aussprechen wollte, führten auch wieder zu dem Bedürfniß nach einer Musikzeitung. Mit dem Jahre 1824 war die von Kanne redigirte „Wiener Allgemeine musikalische Zeitung" eingegangen. Es ist ein Zeichen unläugbarer musikalischer Stagnation, daß in Wien von 1824 bis 1841 kein Versuch zur Gründung einer Musikzeitung gewagt wurde und kein Bedürfniß nach einer solchen sich kundgab. Die glänzende Rolle, welche Schumann's in Leipzig herausgegebene „Neue Zeitschrift für Musik" spielte, hätte wohl zur Nacheiferung anspornen können. Allein Wien war und blieb ziemlich lange unberührt von den neuen Interessen und Ideen, die in Deutschland die jüngere Musikwelt bewegten; man war von Virtuosen, Wunderkindern und italienischen Sängern so sehr absorbirt, daß man sich Anfangs der vierziger Jahre noch herzlich wenig um Mendelssohn kümmerte, und Leute wie R. Schumann, Berlioz &c. nicht einmal dem Namen nach kannte. Nur ein kleines, dunkles Blättchen, das im bescheidensten Octavformat von musikalischen Dingen handelte, war in Wien im Jahre 1829 erschienen; der von Tobias Haslinger herausgegebene „Allgemeine musikalische Anzeiger". Dieses wöchentlich einmal erscheinende, jährlich nur 3 fl. kostende Blättchen hatte den Zweck, neu erschienene Musikalien kurz anzuzeigen; daß das Hauptaugenmerk auf die Verlagsartikel Haslinger's fiel, versteht sich von selbst. Auch der größte Schund wurde darin mit liebevoller Aufmerksamkeit besprochen. Es wurde immens viel gelobt, sehr wenig getadelt und eigentlich beurtheilt gar nichts. Bezeichnend für die Indolenz dieses Unternehmens war es, daß der gemüthliche Wiener Localpoet J. F. Castelli das Blatt redigirte. Da er von Musik so gut wie nichts verstand, hing er jeder Nummer als charakteristisches Lebens- und Liebeszeichen ein oder zwei „musikalische Bären" an, d. h. musikalische Anekdoten oder Wortspiele. Die Localkritik, anfangs ganz ausgeschlossen, wagte sich später auf der letzten Seite mit kleinen „Notizen" über einige Concerte oder Opern hervor. Die Kritiken waren im Geschmack folgender Anzeige von Bee-

thoven's „Adelaide" (in Nr. 13 von 1829): „Ueber diesen Engelsgesang auch nur ein winziges Wörtlein zu vergeuden, müßte für ein Verbrechen angesehen werden. Beethoven würde unsterblich bleiben, hätte er auch sonst keine einzige Note geschrieben." Die erste Nummer jedes Jahrgangs pflegte ein Neujahrsgedicht von F. Castelli zu bringen, das unangenehm an die ehemaligen Neujahrsgratulationen von Possenreißern erinnerte [1]). Gegen Ausgang der dreißiger Jahre werden die concertbesprechenden „Notizen" etwas ausführlicher, bleiben aber kläglich, wie alles Andere. Seinem Ende nahe, machte der „Anzeiger" noch einige kleine Anstrengungen, brachte einzelne „Aufsätze über Musik" (Curiosa, Abdrücke aus fremden Musikzeitungen), trieb Lißt-Vergötterung und schenkte seinen Abonnenten zwei Lieder von Lannoy und Hoven. Nach dieser That starb er (1840). Ins größere Publicum ist sein Ruf nie gedrungen [2]).

Eine eigentliche Musikzeitung erschien — nach der langen Pause von sechzehn Jahren — erst mit Neujahr 1841 unter dem Titel „Allgemeine Wiener Musikzeitung", herausgegeben von August Schmidt (3 Nummern wöchentlich, Jahrespränumeration 9 fl. C. M.). Die erste Nummer dieses neuen Organs bringt seltsamerweise keinerlei Programm oder Vorwort, sie beginnt gleich mit einer Novelle von Levitschnigg „Eine Soiree". Das belletristische Element, von dem zu jener Zeit eine Musikzeitung sich schwer hätte losmachen können, ist damit nachdrücklich betont, wie überhaupt durch das starke Contingent von Novellen, Gedichten, Miscellen u. dgl. Die neue Musikzeitung war weit belletristischer, auf die Unterhaltung eines größeren Leserkreises bedachter, als die alte von Kanne, welche fachgemäßer, exclusiver auftrat und mehr große, theoretische Aufsätze brachte. Dafür war bei A. Schmidt die Localkritik, die Revue des Musikverlags, die Correspondenz viel reichlicher bedacht. Das neue Blatt erschien unter ziemlich schwierigen Verhältnissen. Das Wiener Publicum hatte wenig Sinn für eine ernstere Auffassung der Musik; was die raschen, oberflächlichen,

---

[1]) In Castelli's Neujahrsgedicht von 1839 heißt es:

„Wenn ich allen Clavierspielern wünschte,
Daß jeder spielte wie Lißt,
Gleich würde das Publicum schrei'n:
Wie hinterlistig das ist!" u. s. w., u. s. w.

[2]) In der Wiener Hofbibliothek befinden sich drei Nummern einer „Musikalischen Zeitung", welche als Beilage zu Bäuerle's Theaterzeitung und im Format derselben im Jahre 1831 erschienen. Am 1. April erschien die zweite, am 1. Mai die dritte und zugleich letzte Nummer dieser „Musikalischen Zeitung", welcher somit von allen ihren Schwestern wohl das kürzeste Leben beschieden war. Die drei Nummern sind fast ganz von Anton Schindler geschrieben, enthalten drei größere Aufsätze über Beethoven, Schubert und den Gesangsunterricht nebst etwas reclamenartigen Anzeigen über Czerny'sche und andere Novitäten des Diabelli'schen Verlags.

am liebsten witzelnden Musikreferate der „Theaterzeitung", des „Humorist" oder „Sammler" brachten, war ihm gerade recht. Der neue Herausgeber, A. Schmidt, ging mit enthusiastischer Hingebung und rastloser Emsigkeit an das neue Unternehmen, das ihm eine Ehrensache für Wien dünkte; allein er hatte weder bedeutende Finanzkräfte, noch den Glanz eines berühmten Namens für sich. Die älteren accreditirten Schriftsteller nahmen daher anfangs eine reservirte Stellung ein; jüngere, zum Theil noch wenig geschulte Kräfte waren es, welche die Musikzeitung zusammenhielten. Weitaus die beste Acquisition dieses Blattes war Dr. Alfred Julius Becher, von allen in Wien thätigen Musikkritikern der eigenthümlichste, geist- und kenntnißreichste. Rheinländer von Abstammung, seines Zeichens Jurist, hatte Becher bald seiner Lieblingskunst sich vollständig hingegeben und am Conservatorium in Haag wie an einem ähnlichen Institut in London musikalische Composition gelehrt. Nach Wien war er gekommen, um die musikalischen Zustände kennen zu lernen, ohne die entfernteste Absicht, sich hier niederzulassen. Es ging ihm, wie so manchem Tonkünstler vor und nach ihm — das bunte, leichtblütige Leben Wiens, die reichen Anschauungen und Anregungen daselbst hielten ihn gefesselt. Er hat Wien nie wieder verlassen. Sich als Componist Geltung zu erringen, gelang ihm nicht; seine geistreiche, aber abstrakte (auf den späteren Beethoven „fortbauende") Musik vermochte im besten Fall den Kenner zu interessiren, aber niemand zu erfreuen. Becher gab im Jahre 1846 zwei Productionen im Musikvereinssaal (Streichquartette und Lieder eigener Composition), dann am 7. April 1847 ein Orchester-Concert (unter Jenny Lind's Mitwirkung) im großen Redoutensaale, wobei er eine eigene Sinfonie, eine „Violoncell-Phantasie" u. a. zur Aufführung brachte. Als Schriftsteller hingegen wirkte er mit entschiedenstem Beruf und Erfolg bis zum Jahre 1848, wo ihn, den idealistischen, unpolitischen Schwärmer, die demokratische Bewegung rasch in ihren tiefsten Wirbel zog, in welchem er bekanntlich ein grauenvolles Ende nahm [1]). In den beiden ersten Jahrgängen der Schmidt'schen Zeitung finden wir Becher als regelmäßigen Mitarbeiter, als eifrigen Kämpen für Mendelssohn und den späteren Beethoven, schließlich auch für Berlioz; vom dritten Jahrgang an vermissen wir seine Feder. Er hatte sich den von L. A. Frankl gegründeten und trefflich redigirten „Sonntagsblättern" angeschlossen und durch einige Jahre daselbst die Musikkritik vertreten. Später erhielt die Musikzeitung manch' werthvollen Beitrag von Aloys Fuchs, Sechter, Schindelmeisser, O. Nicolai u. A. Ihr Ton war immer anständig und wohlwollend, letzteres mitunter bis zur farblosen Gutmüthigkeit. Mit den neuen

---

[1]) Alfred Julius Becher, Doctor der Rechte, geb. zu Manchester 1803 oder 1804 wurde von dem durch Windischgrätz niedergesetzten Kriegsgericht wegen Hochverraths zum Tode verurtheilt und den 23. November 1848 im Wiener Stadtgraben erschossen.

Bildungsströmungen und Kämpfen war sie wenig vertraut, Rechtlichkeit und redlichstes Streben konnte ihr niemand absprechen. Nur zweier Fälle entsinnen wir uns, wo die Musikzeitung mit einem „Fahr' hin, lammherzige Gelassenheit!" schonungslos ausgriff: es galt die Entlarvung zweier kecker Mystificationen. Die eine, an förmlichen Diebstahl grenzend, war von einem anmaßenden jungen Berliner, Conrad Löffler, verübt, welcher (nachdem er bereits verschiedene fremde Artikel unter seinem Namen hatte drucken lassen) eine handschriftliche Sinfonie von August Conradi aus Berlin im Theater an der Wien als seine Composition öffentlich aufführen ließ. Die zweite Mystification war die systematisch betriebene Ausposaunung eines neuen Genies und musikalischen Messias „Edgar Mannsfeld", unter welchem Namen niemand anderer als der bereits bekannte, aber nirgends anerkannte Componist Hugh Pierson versteckt war. In beiden Fällen führte die Musikzeitung ihr Vehmgericht mit Muth und Erfolg zu Ende und hat damit der musikalischen Welt einen Dienst erwiesen. Viel leistete die Musikzeitung für das in Oesterreich neu erstandene Liedertafelwesen, als erstes und eifrigstes Organ des von August Schmidt begründeten Wiener „Männergesangvereins".

Aug. Schmidt gab auch ein musikalisches Taschenbuch unter dem Titel „Orpheus" heraus, von dem drei Jahrgänge (1840, 1841, 1842) bei Franz Riedel in Wien erschienen. Die hübsch ausgestatteten Bändchen enthielten manches Unterhaltende, hatten aber gar zu wenig ernsthaften musikalischen Inhalt. Das Historische war lediglich durch einige novellistisch gehaltene Biographien (Gluck, Mozart ꝛc.) von Levitschnigg ꝛc. vertreten, die Aesthetik und Theorie gar nicht. Novellen mit musikalischem Hintergrund — ein widerliches Genre, das gegenwärtig Elise Polko gepachtet hat — Gedichte, „zur Composition", Liederbeilagen u. dgl. bildeten den Hauptstoff des Taschenbuchs, das in dieser Form keine Lebensfähigkeit haben konnte.

Eine Einführung „nach dem Vorbild französischer Redactionen" waren die Concerte, welche die Redaction der Wiener Musikzeitung (für die Abonnenten gratis) veranstaltete, und welche durch die Mitwirkung der berühmtesten Künstler geziert waren. Es fanden nur drei solcher Concerte (im Musikvereinssaale) statt, dann stellte die Redaction sie ein. Als Grund nannte A. Schmidt mit rühmlicher Offenheit die „gewonnene Ueberzeugung, daß ein Redacteur als Akademien-Veranstalter sich immer in eine abhängige Stellung zu den Künstlern setzt". (Musikzeitung Nr. 77 von 1847.)

Eine Hauptsache war die unabhängige Stellung dieses Blattes. Während Musikzeitungen meist im Verlag oder in Diensten eines Musikalienverlegers stehen, welcher die Kosten des Blattes durch Reclamen für seinen Verlag mittelbar einbringt, trug A. Schmidt's Zeitung nicht die Fesseln solcher Beeinflussung. Ein langes Leben war ihr trotzdem nicht beschieden. Mit dem 1. Juli 1847 zog

sich A. Schmidt von der Musikzeitung gänzlich zurück; in Nr. 77 dieses Jahrgangs nimmt er Abschied von den Lesern, ohne den Grund seines Austritts zu nennen. Er tröstet sich damit, das von ihm gegründete Blatt habe nun wenigstens „eine sorgenfreie, gesicherte Existenz“. Es war eine arge Täuschung. Die Musikzeitung hatte gerade nur noch zwei Semester zu leben. Unter der Redaction des Finanzbeamten Ferdinand Luib, eines in der Musikwelt gänzlich unbekannten Mannes, gerieth sie in rasches Sinken, konnte sich gegen die kunstfeindliche Strömung des Jahres 1848 nicht erhalten und gab, nachdem sie eine Herabsetzung des Abonnementspreises vergeblich versucht, mit Anfang Juli 1848 ihren etwas problematisch gewordenen Geist auf.

Drittes Capitel.

Die Virtuosen.

(1830—1848).

Für das Virtuosenthum ist diese Periode (1830—1848) die wichtigste; seine höchste Glanzentfaltung, sein Ruhm, Glück und Ende liegen darin. Man kann die Herrschaft der souveränen Virtuosität etwa von 1836 (Thalberg's erster epochemachenden Saison) bis zum letzten Concertjahre Lißt's, 1846, datiren. Was vorherging, war das Wetterleuchten vor diesen Erscheinungen, was nachfolgte, ihr Verglühen. Gefeierte Bravourspieler hat es vor und nach dieser Periode gegeben, was aber das eigentliche Virtuosendecennium hierin charakterisirt, sind zwei Dinge. Erstens die große Zahl von Sternen ersten Ranges, welche dicht neben und nach einander blendend aufgingen, jeder wieder von einer Legion schwächerer Trabanten umkreist. Sodann die ungemein und anhaltend enthusiastische Stimmung, mit welcher das Publicum den Virtuosen und ihrer Kunstrichtung entgegenkam. Eine erschöpfende Darstellung, so ausführlich, daß sie auch jedem der kleineren unselbstständigen Wandelsterne gerecht würde, liegt kaum im Bereich der Möglichkeit. Sie würde auch schwerlich einem ernsten kunstgeschichtlichen Bedürfniß entsprechen, denn Virtuosen, die bis auf den Namen verschollen sind, verzeichnet die Geschichte eben nur mit ihrem Namen. Wir müssen uns in der Darstellung selbst auf die hervorragenden charakteristischen Erscheinungen beschränken und ein vollständiges Verzeichniß der in Wien aufgetretenen Virtuosen in eine Beilage verweisen.

Ehe wir die lange Reihe der aus der Fremde herübergekommenen Virtuosen mustern, verweilen wir einen Augenblick bei den einheimischen, ansässigen Künstlern. Zu Anfang und bis in die Mitte dieser Periode finden wir abermals die wohlbekannten, zur Gewohnheit gewordenen jährlichen Concerte der Pianisten Bocklet und Horzalka, der Violinspieler Jansa, Benesch, M. Strebinger, der Cellisten Merk und Leop. Böhm, des Contrabassisten

Hindle und des Bläsertrifoliums Khayll, aus welchem der Flötist Alois Khayl, sich später zu selbstständigen Concerten loslöste. Auch die aus den zwanziger Jahren uns wohlbekannte Frau Caroline Krähmer, geb. Schleicher, tritt, nunmehr als Witwe, mit ihren Productionen auf der Clarinette und Violine wieder hervor. Von allen diesen Concertgebern erzählte bereits das vorige Buch. Am unermüdlichsten war C. M. v. Bocklet[1]), welcher durch sein gediegenes Programm (meistens Beethoven, Hummel, Weber, Moscheles) wie durch sein klares verständnißvolles Spiel bis in die vierziger Jahre sich die Sympathie des Publicums zu erhalten wußte. Dennoch scheint er seine Virtuosenlaufbahn etwas zu lang fortgesetzt zu haben — „zum Virtuosenthum gehört Jugend" pflegte Lißt zu sagen — und mußte sich im Jahre 1846, als er eine Hummel'sche Sonate vierhändig mit Lißt vortrug, zum erstenmal eine schärfere Kritik gefallen lassen. Bocklet hat übrigens noch 17 Jahre später concertirt und erst im Jahre 1866 der Oeffentlichkeit definitiv Adieu gesagt. In den dreißiger Jahren that sich neben Bocklet der Clavierprofessor am Conservatorium, Josef Fischhof[2]), vortheilhaft hervor, kein eigentlicher Virtuose, aber ein gediegener, kenntnißreicher Spieler, welcher um die Wiener Musikzustände jener Epoche unläugbar Verdienste hatte. Fischhof war ein Mann von Geist, von feinen gesellschaftlichen Formen und einer bei Fachmusikern nicht gewöhnlichen Belesenheit. Er hat zuerst für die Aufnahme und das Verständniß Seb. Bach's in Wien gewirkt, zuerst ein Clavier-Concert dieses Meisters in den Spirituel-Concerten (1843) und dessen Concert für drei Claviere im Musikvereinssaal gespielt. Er war die Seele des bei Frau Mauthner entstandenen „Bachvereines". Selbstständig trat Fischhof nicht als Concertgeber auf, wirkte aber in den Spirituel- und Gesellschafts-Concerten und in Jansa's Quartett-Soiréen wiederholt als Pianist mit. Am stärksten war in den dreißiger Jahren das Clavierspiel durch die Jugend, namentlich durch die weibliche Jugend, vertreten. Im Jahre 1833 zählte der „Sammler" sieben Wiener Pianistinen auf, welche öffentlich zu spielen pflegten: Fanny Sallamon, Louise Winkler v. Forazest (später verheiratet mit dem Violinvirtuosen August Pott), Josefine Eder (später die Gattin H. Vieuxtemps'), Nina Onitsch, Friederike Benesch, Friederike Bäuerle und Nina Sedlaczek. Bald gesellten sich noch Nina Rehaczek, Friederike Müller (gegenwärtig Gattin des Hofclaviermachers J. B. Streicher) und in den vierziger Jahren die jungen Pianistinnen Anna Capponi, Caroline Lukaseder und Amalie Mauthner (gegenwärtig verheiratet an den Pianisten Julius Epstein) hinzu. Erfolgreicher als diese Damen machten einige Wiener Pianisten zu Anfang der vierziger Jahre ihre Carriere, indem sie durch eine Reihe von

---

[1]) Vergleiche S. 222.

[2]) Josef Fischhof, geb. 1804 in Buschtowitz (Mähren), wurde 1833 Professor des Clavierspiels am Wiener Conservatorium, † 1857 in Baden bei Wien.

Jahren sich den Beifall des Publicums erhielten, weniger durch großartige Bravour oder geniale Auffassung, als durch ein correctes, elegantes Spiel. Es waren dies vor Allem Eduard Pirkhert und J. Anton Pacher, welche seit etwa 10—15 Jahren die Virtuosenlaufbahn aufgegeben haben und als Lehrer eine höchst verdienstvolle Wirksamkeit üben. Ihnen folgten in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre die talentvollen Jünglinge: Theodor Leschetizky (gegenwärtig in Rußland ansässig), Heinrich Ehrlich (jetzt in Berlin), Rudolf Schachner und Ernst Pauer (beide seit längerer Zeit in London wohnhaft).

Neben den concertirenden Wiener Geigern aus der früheren Periode stellten sich in den dreißiger Jahren die tüchtigen Orchestermitglieder Nottes, M. Durst, Jacob Dont und die trefflichen Cellisten Aegyd Borzaga, J. Hartinger und Carl Schlesinger. Von den beiden Wiener Altmeistern des Violinspiels concertirte Jos. Böhm gar nicht mehr, Mayseder nach langer Pause noch einmal im Jahre 1835 mit dem Cellisten Merk (Mayseder spielte ein Trio eigener Composition mit Merk und Thalberg). In den vierziger Jahren debütirten drei sehr jugendliche einheimische Geiger mit großem Erfolg: die beiden Brüder Josef und Georg Hellmesberger und der kleine Fritz Strebinger.

Auf Blasinstrumenten concertirten in den dreißiger Jahren erfolgreich die einheimischen Flötisten Zierer und Botgorschek; in der Gestalt des zwölfjährigen Franz Doppler aus Lemberg zeigte sich ihnen 1834 (in einem Wohlthätigkeits-Concert im Prater) profetisch ein künftiger größerer Nachfolger. Die Posaune war in der Famile Seegner erblich, das Fagott wurde durch Theobald Hürth, die Oboe durch Ullmann, die Clarinette durch Th. Klein, das Waldhorn durch Ed. König und C. E. Lewy concertant vertreten. Die Productionen des Letztgenannten sind besonders hervorzuheben. Constantin Eduard Lewy, geb. 1796 in St. Avolte, am Pariser Conservatorium zum Waldhornisten herangebildet, wurde von Conradin Kreutzer in das Orchester des Hofoperntheaters berufen und veranlaßte bald darauf auch die Berufung seines jüngeren Bruders, des in Stuttgart engagirten Hornisten Josef Rudolf Lewy. Schon vom Jahre 1826 an concertirten die beiden Brüder gemeinschaftlich mit großem Beifall in Wien. Rudolf Lewy vertauschte nach einigen Jahren Wien mit Dresden, während Eduard Lewy als Professor am Conservatorium und Mitglied der Hofcapelle immer fester mit dem Wiener Musikleben zusammenwuchs und einer der namhaftesten Factoren desselben wurden. Im Jahre 1836 begann er mit seinen drei höchst talentvollen Kindern (dem Pianisten Carl, der Harfenspielerin Melanie und dem Hornisten Richard) Concerte zu geben. Nachdem die kleinen Künstler im Jahre 1838 von einer großen Kunstreise ruhmbedeckt heimkehrten, wurden sie vollends die enfants gâtés des Wiener Publicums. E. Lewy gab jährlich mindestens ein „Benefice-Concert“ mit seinen Kindern. Diese Concerte, zu den beliebtesten und elegantesten in Wien gehörend, wurden

bis zum Tode Lewy's (1846) regelmäßig fortgesetzt. Carl Lewy, der Pianist, nahm hierauf seinen Aufenthalt in Petersburg, Melanie heiratete den Meister ihres Instruments, Parish-Alvars und starb im Jahre 1857. Richard jedoch, der als siebenjähriger Virtuose schon das Publicum entzückt hatte und mit fünfzehn Jahren den Platz als Solospieler im Opernorchester ausfüllte, blieb den Wienern erhalten und erwies sich als den würdigen Erben des Talentes und der Kunstfertigkeit seines Vaters. Bis gegen das Jahr 1850 wirkte er in Concerten häufig und mit Auszeichnung mit, in den letzten 12—15 Jahren ist er als Concertspieler nicht mehr aufgetreten. Erwähnen wir noch, daß um die Mitte der vierziger Jahre der Harfenspieler des Hofoperntheaters, Zamarra, und die Liedersängerin Betty Bury mit Erfolg zu concertiren begannen, so haben wir die namhafteren einheimischen Concertgeber dieses Zeitraumes kennen gelernt und können uns nun zu den fremden Virtuosen wenden.

In den ersten fünf Jahren dieser Periode erschienen von berühmten Pianisten die beiden Altmeister: Hummel und Field. „Ritter J. N. Hummel", wie er sich nunmehr auf den Anschlagzetteln nannte, hatte in früheren Jahren so viel des Lorbeers und des Goldes eingeheimst, daß von beiden Artikeln nicht allzu viel mehr übrig geblieben schien. Die zwei oder drei Concerte, die er im Jahre 1834 im Musikvereinssaal gab, erregten nur noch einen Nachklang der ehemaligen Begeisterung. „Wenn das für die Wiener keine Schande ist", äußerte Hummel mit einem ironischen Blick auf den halbleeren Saal, „für mich gewiß nicht". John Field, der 1802 als Jüngling mit seinem Meister Clementi Wien besucht hatte (vergl. S. 214), kam nach mehr als drei Decennien wieder, ein großer, berühmter, nicht mehr junger Künstler. Er spielte (1830) dreimal im Kärntnerthor-Theater erfolgreich und zur höchsten Befriedigung der Kritik. Letztere scheint übrigens, nach dem Ton der Blätter zu urtheilen, einen wärmeren und nachhaltigeren Eindruck von Field's Spiel empfangen zu haben als das Publicum. Die klare, ruhige, wohl mitunter kühle Spielweise des gesetzten Mannes war kaum geeignet, ein großes Publicum zu enthusiasmiren. „Daß die Technik des Fortepianospiels in neuester Zeit vorgeschritten und man unendlich schwierigere, brillantere Sachen zu leisten im Stande ist", gestand selbst der wohlwollendste Kritiker (in Witthauer's Zeitschrift) zu. Field's Ideal und künstlerisches Ziel war eben die reine, klare, ruhige Schönheit, er spielte nichts, was er nicht mit der beruhigendsten Sicherheit und in der vollkommensten Schönheit auszuführen vermochte. Wir später Geborenen können uns seine Spielweise ungefähr aus seinen Tondichtungen abstrahiren, Composition und Spiel waren bei ihm unzertrennlich, und insofern hatte er Recht, keine andere als seine eigene Musik zu spielen: Concerte, Rondo's und „Notturnos". Letztere gehören zu den ersten Clavierstücken kleinen Umfangs und charakteristischen sentimentalen Inhalts, die in öffentlichen Concerten vorkamen. Durch Neuheit von Inhalt und Form, ferner durch ihren starken Einfluß auf Chopin bilden Field's Notturnos

ein merkwürdiges Uebergangsmoment von dem älteren zu dem modernen romantischen Clavierstyl.

Von jüngeren Claviervirtuosen erschienen anfangs der dreißiger Jahre die uns bereits bekannten: Franz v. Schoberlechner, Frl. v. Belleville, diesmal als Madame Belleville-Oury und Theodor Döhler, dem wir auf einer höheren Stufe seiner Kunst 1842 wieder begegnen werden. Chopin's Abschieds-Concert im Jahre 1831 haben wir (S. 227) schon erwähnt; er spielte auch in der Akademie der Sängerin Garcia-Vestris sein E dur-Concert.

Gleichfalls alte Bekannte waren den Wienern die Geiger Friedrich Pixis, Lafont, Slawjk, Madame Parraviccini, die Cellisten B. Romberg und F. A. Kummer; letzteren folgten bald mit Beifall die Cellisten M. Dotzauer (1834) und Menter (1839). Unter den neuen Violinvirtuosen war der 13jährige Henri Vieuxtemps[1]). Das war mehr als ein Wunderkind, es war ein wunderbares musikalisches Talent, dessen Mannesalter nicht nur einhielt, sondern übertraf, was die Kindheit versprochen. Er spielte (1833) Concerte von Rhode, Spohr und Bériot. Von allen Virtuosen aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre dürfte der kleine Vieuxtemps das meiste Aufsehen und die besten Geschäfte gemacht haben. Dennoch finden wir ihn 1833 in Wien nur mit drei Concerten verzeichnet (im großen und kleinen Redoutensaal); die goldene Zeit der 6, 8 und 10 Concerte sollte erst kommen. Wir werden Vieuxtemps dann wiederfinden. Desgleichen B. Molique[2]), welcher 1831 einmal im Kärntnerthor-Theater, einmal im Landhaussaal spielte. Im Jahre 1833 fand der 13jährige Vieuxtemps in Wien einen Rivalen vor, der ihn jedenfalls noch an Jugend übertraf: den siebenjährigen Violinspieler Apollinar v. Kontsky[3]). Dieses geigende Kind bildete den Hauptmagnet der Concerte, welche seine älteren Brüder Anton (Pianist) und Carl Kontsky (Violinspieler) mit günstigem Erfolg veranstalteten. Von allen Gliedern dieser ausgebreiteten äußerst musikalischen Polenfamilie hat Apollinar in späteren Jahren die in seiner Kindheit erregten Erwartungen am meisten erfüllt. Zwei deutsche Geiger von gründlicher Schule und gediegenem Geschmacke traten in den Jahren 1833 und 1834 mit Erfolg auf: der Hohenzollern'sche Capellmeister Täglichsbeck[4]), welcher besonderen

---

[1]) Henri Vieuxtemps, Bériot's vorzüglichster Schüler, geb. 1820 in Verviers, machte durch mehr als 30 Jahre Kunstreisen und lebt gegenwärtig theils in Paris, theils auf seinem Landgut bei Frankfurt.

[2]) Bernhard Molique, geb. zu Nürnberg 1803, nach Rovelli's Austritt Concertmeister in München, hierauf durch 26 Jahre in Stuttgart, übersiedelte gegen das Jahr 1848 nach London, von wo er erst kürzlich (1866) wieder nach Deutschland zurückgekehrt ist.

[3]) Apollinar v. Kontsky, geb. in Warschau, ist gegenwärtig Musikdirector in seiner Vaterstadt.

[4]) Thomas Täglichsbeck, geb. 1799 zu Ansbach, von 1827—1857 Capellmeister beim Fürsten Hohenzollern-Hechingen, starb 1867 in München.

Nachdruck auf seine correcten, aber etwas dürren Compositionen legte, und der jüngere, virtuosere August Pott [1]), herzoglich Oldenburg'scher Hofcapellmeister, der später noch wiederholt nach Wien kam und Concerte gab. Ein englischer Violinspieler, Dury, folgte ihnen (1834) auf dem Fuß und errang um so mehr Beifall, als seine mit ihm concertirende Gattin, die liebenswürdige Pianistin Belleville, längst ein Liebling der Wiener war. Die Engländer, die größten Consumenten, aber geringsten Producenten in der Musik, hatten bisher noch in der Concertwelt durch ihre Abwesenheit geglänzt. John Field war der erste englische Virtuose, der sich einen europäisch berühmten Namen machte. Ihm folgten der Geiger Dury, bald nach einander die Concertsängerinnen Clara Novello, Mrs. Shaw und Adelaide Kemble, endlich der Harfenvirtuose Parish-Alvars und die Pianistin Rowena Laidlaw. Zwei andere in den dreißiger Jahren vielgenannte englische Virtuosen: der Flötist Nicholson und der Cellist Lindley, haben in Wien nicht concertirt. Nachdem wir die großen Erfolge der Quartettspieler Müller aus Braunschweig im Winter 1833—34 bereits früher erwähnt (S. 305), bleiben uns noch die Gebrüder Leopold und Moriz Ganz, preußische Kammervirtuosen (Violine und Cello), zu erwähnen, welche sich im Jahre 1835 hören ließen, wo auch der noch wenig bekannte belgische Violinist Josef Artôt [2]), Oheim der berühmten Sängerin Desirée Artôt, sich den Wienern vorstellte.

Von Productionen auf Blasinstrumenten waren die interessantesten die der russischen Hornisten (unter Anführung von Alex. Marasoff). Diese drei und zwanzig Virtuosen, von denen jeder einzelne bekanntlich nur über einen Ton aus seinem gekrümmten kleinen oder großen Horn verfügte, und welche sich auf ihr exactes Zusammenspiel desto mehr einbilden durften, producirten sich mi großem Beifall 1834 im Kärntnerthor-Theater (vor dem Ballet), wo überhaupt die Mehrzahl der hier genannten Künstler auftrat. Eine zweite musikalische Curiosität, welche damals halb Europa in vergnügtes Staunen versetzte, war der polnische Jude J. Gusikow [3]) mit seinem „Holz- und Strohinstrument“ (1835), dessen prosaisches Material er durch virtuose Behandlung zu schönem und gefügigem Klang nöthigte.

So ausreichend (wenn auch nicht übermäßig) an Zahl, so tüchtig, mitunter vorzüglich in ihren Leistungen die von 1830—1835 hier concertirenden

---

[1]) August Pott, geb. 1806 in Nordheim (Hannover), Spohr's Zögling, von 1832—1862 Hofcapellmeister in Oldenburg, privatisirt gegenwärtig in Wien.

[2]) Josef Artôt, geb. 1815 in Brüssel, Schüler von R. Kreutzer in Paris, starb 1845 bei Paris.

[3]) Josef Gusikow, geb. 1806 in Sklov, einer kleinen Stadt Weißrußlands, seines Zeichens ein armer jüdischer Musikant, der bei Hochzeiten u. dgl. um geringen Lohn aufspielte, begann erst im Jahre 1835 seine großen Reisen, welche jedoch seine sehr schwache Gesundheit bald gänzlich untergruben. G. starb in Aachen 1837.

Künstler waren, die eigentliche Glanzperiode der Virtuosen, der Cultus der virtuosen Persönlichkeit, sollte doch jetzt erst anbrechen, um zehn Jahre lang über alle andern Musikbestrebungen zu herrschen.

In das sinnlich amüsante, seicht gemüthliche Musikwesen der dreißiger Jahre kam ungefähr mit dem Jahre 1836 ein neues Element. Nicht die Weihe des Ernstes, noch der Aufschwung gewaltiger Leidenschaft war dies Element, aber der blendende Glanz einer neuen Spiel- und Compositionsweise, die sinnlich bestrickte, ohne dabei geistlos zu sein. Zuerst muß Thalberg [1]) genannt werden, der eigentliche Vater der neuen Clavierschule, deren Charakter „elegante Romantik" und deren glücklichste Erfindung die Führung der Melodie in der Mittelstimme, umspielt von reichen Passagen, war. Thalberg hatte bereits in jungen Jahren die Flügel seiner Virtuosität wiederholt in Wien versucht und stets mit glücklichem Erfolg (vergl. S. 226). Im Anfange der dreißiger Jahre hatte Thalberg, hilfreich und gefällig, wie er stets war, mehr in fremden als in eigenen Akademien gespielt; die Gesellschafts- und Spirituel-Concerte, die unersättlichen Wohlthätigkeits-Concerte, endlich fremde concertirende Collegen fanden in Thalberg einen bereitwilligen Mitwirkenden. Als eine eigenthümliche Individualität, schöpferisch in Composition und Spielweise, endlich als vollkommener Meister des Technischen erschien er jedoch erst um die Mitte der dreißiger Jahre. Seine Erfolge in Frankreich, Belgien und England hatten Thalberg die Glorie europäischer Berühmtheit verliehen, in seinen Concerten im Winter 1836—1837 trat er vor die Wiener wie eine neue Erscheinung. Nun stand er auf der Höhe. Bewunderung war die einzige Kritik, die er erfuhr; was und wie er es that wurde sofort Mode. Er spielte nicht mehr mit Orchester, selbst nicht in seinem ersten November-Concert 1836, das durch eine Ouverture mit ganzem Orchester eingeleitet wurde. Er brachte auch nur mehr eigene Compositionen; warum sollte er Aelteres, Glanzloseres vorführen, warum jemand andern als sich selbst verherrlichen? Die Persönlichkeit des Virtuosen trat nun als Hauptsache in den Vordergrund. Thalberg's Clavierstücke, zierlich, elegant, glänzend, bei aller Schwierigkeit höchst spielgerecht, ohne Kraft und Tiefe, aber nicht ohne einen Schimmer von Geist und Schwärmerei, fanden enormen Anklang. Sie haben ungleich mehr auf die Concertrepertoires gewirkt als Lißt's Compositionen. Ueberall spielte man Thalberg, und Alles von Thalberg, während von Lißt nur

[1]) Sigmund Thalberg, geb. in Genf 1812, wurde sehr früh nach Wien gebracht, wo ein ziemlich bescheidener Clavierlehrer, Mittag, ihn unterrichtete. Mit 16 Jahren erregte er in den Concerten und Salons von Wien allgemeine Aufmerksamkeit; hier erschienen auch im Jahre 1828 seine ersten Compositionen. Zwei Jahre später unternahm er seine erste Kunstreise, welche der Anfang eines fast zwanzigjährigen Triumphzugs durch Europa wurde. In den Jahren 1855—1858 concertirte er in Amerika. Gegenwärtig lebt Thalberg (mit einer Tochter des berühmten Sängers Lablache verheiratet) größtentheils in Neapel oder Paris.

sehr wenige Stücke (Lucia-Phantasie, Galop chromatique, einige Schubert-Paraphrasen) von der übrigen Pianistenschaar adoptirt wurden.

Dafür haben sich Lißt's Compositionen, wenn auch in kleiner Zahl, länger erhalten; nicht nur die ansehnliche Reihe trefflicher von Lißt gebildeten Schüler, auch der schärfere, moderner mit der „Zukunftsmusik" zusammenhängende Styl seiner Compositionen hat ihnen in den modernsten Virtuosen-Concerten wenigstens ein Plätzchen gesichert. Von den eigentlichen Bravourspielern unserer Zeit reist wohl keiner, ohne einige Lißt'sche Piecen auf dem Programm zu haben, während Thalberg gänzlich und, bezüglich seiner kleineren Stücke, mit einigem Unrecht vergessen ist. Was an Thalberg's Spiel vor Allem charakteristisch vortrat und unwiderstehlich anzog, war die Vereinigung einer außerordentlichen Bravour mit dem weichsten singenden Anschlag und einer vornehmen Ruhe, welche den Hörer in das Behagen einer wonnigen Sicherheit und Unfehlbarkeit versetzte. Der Geist der Selbstbeherrschung und des Maßhaltens schwebte über seinem Takt, seine gleiche, glänzende Mechanik, wie die ruhige Glätte seines Vortrags, waren einzig zu nennen. Einen wohligen, erfreulichen Eindruck machte sein Spiel immer, einen tieferen nie. Thalberg, niemals hingerissen, wirkte auch niemals eigentlich hinreißend. Die aristokratische Kühle und Eleganz seiner Vortragsweise schloß sich gegen jeden dämonischen Blitz, gegen jeden wärmeren Herzschlag ab. Die formelle Vollendung, und zwar in einem neuen Genre, ließ jedoch im Publicum keinen Gedanken an dasjenige aufkommen, was Thalberg fehlte. Indem er in seiner Sphäre das Höchste leistete, nahm man auch die Sphäre für die höchste. Dazu trat das Interesse an seiner aristokratischen Herkunft und die Schwärmerei für seine ebenso aristokratische Erscheinung. Thalberg war nach Schumann's launigem Ausdruck „eine Comtesse mit einer Männernase".

Am 14. December 1837 gab Clara Wieck [1]) ihr erstes Concert in Wien. Eine halb erblühte Rose mit allem Reiz des Knospens und dabei mit dem vollen Duft einer entfalteten Centifolie! Kein Wunderkind — und doch noch ein Kind und schon ein Wunder. Es war wieder eine neue ungeahnte Ansicht der Virtuosität: nachdem diese in Thalberg als liebenswürdig vornehme Salonerscheinung aufgetreten war, als wahrhaftiger musikalischer Pelham, erschien sie jetzt in Clara Wieck als mädchenhafte Unschuld und Poesie. Bei allem Zauber, den diese Poesie in Clara's Persönlichkeit und Vortrag übte, blieb doch die Virtuosität der eigentliche Grund und Maßstab der ihr damals gezollten Bewunderung. Hätte Clara Wieck im Jahre 1837 ihre Kunst nur den ernsten, tiefsinnigen

[1]) Clara Wieck, geb. 1819 in Leipzig, Tochter und Schülerin des renommirten Clavierspielers Friedrich Wieck, begann 1836 ihre ersten Kunstreisen durch Deutschland, heiratete 1840 den Tondichter Robert Schumann (geb. 8. Juni 1810 in Zwickau, † 29. Juli 1856 in Endenich bei Bonn). Sie concertirt bis zur Stunde noch mit ungeschmälertem Erfolg jeden Winter in London, Paris und Deutschland, den Sommer verbringt sie auf ihrem Landsitz in Baden-Baden.

Schöpfungen Bach's, Beethoven's, Schumann's gewidmet, wie sie es in späteren Jahren that, sie hätte jene allgemeine Begeisterung nicht erregt, nicht erregen können. „Sie steht mit Thalberg auf gleicher Stufe höchster Vollendung", schreibt der „Sammler" nach Clara's erstem Concert im Jahre 1837; damit war sicherlich in Wien das Höchste gesagt. Der poetische und romantische Zauber der Virtuosität war in Clara's Programmen hauptsächlich durch Chopin und Henselt vertreten, welch' letzterer kaum aufgetauchte Componist dem Mädchen ein gutes Theil seines schnellen Ruhmes verdankte. Adolf Henselt [1]) hatte nicht lange vorher als noch unbekannter junger Mann zwei Jahre in Wien verlebt, wo er bei Sechter Compositionslehre studirte und durch die angestrengtesten Uebungen sich zum Virtuosen heranbildete. Eigene Concerte hat Henselt in Wien nicht gegeben, nur in fremden Akademien einige Male mitgewirkt. So spielte er im Jahre 1836 im Spirituel-Concert das C moll - Concert von Beethoven und in einer Akademie des Cellisten Merk ein Duo mit diesem. Als eigenthümlicher, poesievoller Claviercomponist ist Henselt erst durch Clara Wieck allgemein bekannt und beliebt geworden. Außer ihren gediegenen, ernsteren Programmnummern, worunter auch Bach'sche Fugen, spielte Clara Wieck in den dreißiger Jahren immer auch ein und das andere blos flimmernde Bravourstück, am häufigsten das Cdur-Rondo von Pixis, ihre Variationen über „Il Pirata", Sachen von Lißt und Thalberg. Von Beethoven's Sonaten spielte Clara hin und wieder die Appassionata (F moll), die D moll und Cis moll; es war schon dieser schüchterne Anfang eine That, für welche ihr der größte Dank, weil unseres Wissens die Priorität, gebührt. Die Beethoven'sche Sonate ist erst durch das Beispiel Clara Wieck's und bald darauf Lißt's in die Virtuosenprogramme und da auch nur sehr allmälig eingedrungen. Wie Clara Wieck, so war auch Lißt in den dreißiger Jahren mit Beethoven'schen Sonaten noch ungleich sparsamer als zehn Jahre später; indeß von solchen Notabilitäten wirkt selbst das vereinzelte Beispiel mächtig, und die gläubige Nachäffung bewirkt rasch, was künstlerisches Erkennen und Bestreben nicht zu Stande brachte. Der Mode zu lieb componirten bald auch Virtuosen, die nicht entfernt das Zeug dazu hatten, „Sonaten". Im Jahre 1845 spielten Thalberg, Evers, Willmers u. A. Sonaten eigener Composition — es waren aber keine Beethoven'schen. Die zarte, poetische Clara erregte im Publicum eine (damals freilich noch nicht stichhältige) Schwärmerei für Beethoven's Sonaten und durfte sich rühmen, Grillparzer zu einer warmen poetischen Huldigung begeistert zu haben [2]). Clara Wieck gab sechs Concerte mit außerordentlichem Erfolg.

---

[1]) Adolf Henselt, geb. 1814 zu Schwabach (Bayern), von Hummel in Weimar ausgebildet, ließ sich im Jahre 1837 zu Berlin, Leipzig und Dresden einigemal öffentlich hören und lebt seither als hochgeschätzter Lehrer in Petersberg.

[2]) Grillparzer's Gedicht darf hier wohl einen Platz beanspruchen. Die polemische Schlußanspielung auf den „Grobschmied" wurde auf Carl Holz gedeutet

Der elegante **Thalberg** und die sinnige Clara sollten aber sofort durch eine dritte Erscheinung verdunkelt werden, deren dämonische Gewalt Alles mit sich fortriß. Es versteht sich, daß damit Franz **Lißt**[1]) gemeint ist, welcher, ein

(von Anderen auf A. **Schindler**), welche, auf das Privilegium ihrer Beethoven-Traditionen pochend, die Auffassung Clara Wieck's hart tadelten.

An Clara Wieck,
als sie **Beethoven's** Fmoll-Sonate spielte.

Ein Wundermann der Welt, des Lebens satt,
schloß seine Zauber grollend ein
in festverwahrten, demantharten Schrein
und warf den Schlüssel in das Meer und starb.
Die Menschlein mühen sich geschäftig ab;
umsonst! Kein Sperrzeug löst das harte Schloß,
und seine Zauber schlafen, wie ihr Meister.
Ein Schäferkind, am Strand des Meeres spielend,
sieht zu der hastig unberufnen Jagd.
Sinnvoll, gedankenlos, wie Mädchen sind,
senkt sie die weißen Finger in die Flut
und faßt und hebt und hat's. — Es ist der Schlüssel!
Auf springt sie, auf, mit höhern Herzensschlägen,
der Schrein blinkt, wie aus Augen, ihr entgegen.
Der Schlüssel paßt, der Deckel fliegt. Die Geister,
sie steigen auf und senken dienend sich
der anmuthreichen, unschuldsvollen Herrin,
die sie mit weißen Fingern spielend lenkt.
Darüber war nun alle Welt entzückt;
die Schlosser nur, die ungeschickt
kein Sperrzeug fanden für das harte Schloß,
sie tadelten die Lösung als zu rasch;
ein Grobschmied schloß sich ihrer Meinung an.

[1]) Franz **Lißt**, geb. den 22. October 1811 in Röding (unweit Pest), genoß den ersten Unterricht von seinem Vater, welcher Beamter des Fürsten Esterhazy, ein tüchtiger Musiker und mit Haydn befreundet war. Der junge Lißt spielte zuerst öffentlich als neunjähriger Knabe in Oedenburg, wo er mit einem Concert von Ries und einer freien Phantasie debütirte. Sein Vater führte ihn hierauf nach Wien und übergab ihn der Leitung C. **Czerny's**, der ihn durch 18 Monate unterrichtete, während gleichzeitig **Salieri** ihm einige Lectionen in der Composition ertheilte. Hierauf concertirte L. mit ungeheurem Erfolg in Paris (1823) und London (1824). Auf seiner nächsten größeren Reise (1826) verlor L. seinen Vater, der in Boulogne starb. Es folgen nun die großen Triumphzüge Lißt's durch ganz Europa, denen wir hier im Detail nicht folgen können. In Wien concertirte L. in den Jahren 1823, 1838, 1839 und 1846. Die Ereignisse des Jahres 1848 setzten seinen Reisen ein Ziel und führten ihn nach Weimar zurück, wo er nun thatsächlich die Functionen als großherzoglicher Hofcapellmeister übernahm, nachdem er diesen Titel bereits seit dem Jahre 1844 führte. Seine Virtuosenlaufbahn leider definitiv abschließend, widmete sich Lißt seit 1848 schriftstellerischen Arbeiten, großen Orchestercompositionen und der Ausbil-

halbes Kind noch, seine Sporen in Wien verdient hatte (vergl. S. 226) und nun als gefeierter Held und König wieder einzog. Eine Bravour von geradezu unerhörter Kühnheit und Ausbildung, dazu eine Genialität, die mit souveräner Willkür dieses ganze virtuose Material beherrschte und den Einfällen geistreicher Laune unterwarf — das war wieder eine neue, ungeahnte Erscheinungsform der Virtuosität und diejenige, die am unwiderstehlichsten hinriß. Die Anforderung Schubart's an einen wahrhaften Virtuosen, „er müsse dem Geist gebieten, in allen zehn Fingern zu brennen", sie wurde von Lißt buchstäblich erfüllt. Wir erzählen nichts von dem begeisterten Taumel, der damals und bei Lißt's folgenden Besuchen Wien ergriffen hatte, die Damen verloren ihr Herz — und die Kritiker den Kopf. Die Wiener Journalistik leistete das Ueberschwängliche. Sätze wie „Lißt ist ein musikalisches Mammuth" (Sammler Nr. 50 von 1838) u. dgl. finden sich zu Dutzenden und die sonst besonnene Wiener Musikzeitung schwamm noch im Jahre 1846 nach jedem Lißt'schen Concert in einem Opiummeer von Entzücken [1]).

---

dung einiger besonders talentvoller Schüler. Im Jahre 1865 trat Lißt in den geistlichen Stand und lebt seither in Rom.

[1]) Der Referent der Witthauer'schen Zeitschrift, Carl Kunt, damals wohl der geschätzteste und einflußreichste Musikkritiker Wiens, schrieb über Lißt eine Reihe von Artikeln, die sich seitenlang ausschließlich in der Stylweise bewegen, von welcher wir eine kleine Probe aus S. 1173 vom Jahre 1839 geben:

„Beschreiben wie Lißt spielte? Ach, immer schwillt einem der Busen, wenn die Flut seiner Töne steigt; wenn er uns auf den Flügeln seiner tönenden Sehnsucht mit fortträgt in das romantische Reich des Geahnten, Unbekannten, hinweg über alle Befangenheit des Daseins. Beschreibt, wenn ihr könnt, die volle Majestät des Donners, der stürzenden Katarakte, des aufgebrachten Oceans; oder das geisterhafte Säuseln in den Zweigen, den duftigen Zephyr, der über die Blumen zieht. Steigt in die Tiefen des Seelenlebens und malt dessen Visionen, dessen Hoffnungen, dessen Lust und Bangigkeit; und wie sich der Seufzer der Wehmuth hervorstiehlt, und die süße Thräne der Andacht! Was ihr davon glücklich in den Buchstabenkörper gebahnt wähnt, ist endlich doch nur das leere, klappernde Gehäuse, in das sich nimmermehr Theile des glutenvollen Weltgeistes zwängen lassen. Ach, daß doch über diesem Ringen des Geistes mit den sinnlichen Gewalten, die sich seinem Aufschwunge immerdar widersetzen, der wahre, hochfühlende Künstler einen Theil seiner Kraft, seines Lebens selbst zum Opfer bringen muß! — Das Blut wogt, die Pulse stürmen, die Nerven zittern, während seine Seele in olympischer Verklärung schwelgt; jene Künstlerseele, die in solchen Augenblicken der Mittelpunkt aller Existenzen zu sein scheint, und in welche die Radien des ganzen Außenlebens zusammenlaufen, gleichwie die Radien der Schöpfung sich vereinen im ewigen Urgeiste! Eben dieser großartige, tragische Enthusiasmus ist es, der aus dem Spiele Lißt's sprüht, der euch reizt, spannt, erhebt. Die Kunst ist sein Lebensnerv, seine Gottheit, sein Alles. Getrieben von jener, den wahren Künstler stets erfüllenden, schmerzlich süßen Sehnsucht; begünstigt von dem nothwendigen Grade einer ausdauernden Seelenenergie, gibt er sich unbedingt, ja mit den edelsten Opfern seiner selbst, ihrem Tempeldienste hin; rastlos folgend seinen Schönheitsidealen."

Liszt gab sein erstes Concert (18. April 1838) zum Besten der Pester Ueberschwemmten, welche damals die öffentliche Wohlthätigkeit in Wien in ungewöhnlichstem Maße beschäftigten. Auch sein zweites Auftreten geschah für eine Wohlthätigkeitsanstalt („Akademie für die Blinden“ im großen Redoutensaal). Hierauf begann die Reihe seiner eigenen Concerte im Musikvereinssaal um die Mittagsstunde. Nur in zwei Wohlthätigkeits-Concerten, wo ihm das Orchester zur Disposition stand, spielte Liszt mit Begleitung (Weber's Concertstück und zwei Sätze aus Hummel's Septett), sonst immer allein und überwiegend eigene Compositionen. Sogenannte „Zwischen-“ oder „Ausfüllnummern“, die Liszt in der Folge verbannte, duldete er damals noch; einige von Randhartinger gesungene Schubert'sche Lieder accompagnirte er selbst. In seinem Abschieds-Concerte spielte Liszt Fragmente aus Berlioz' „Sinfonie fantastique“, eine lobenswerthe Huldigung für seinen damals in Wien noch gänzlich ungekannten genialen Freund, die aber hier keinen Anklang fand. Epochemachend wirkten Liszt's Transscriptionen Schubert'scher Lieder. Es gab kaum ein Concert, in welchem Liszt nicht eine oder zwei derselben — auch wenn sie nicht auf dem Programm standen — hätte vortragen müssen. Ich bin weit entfernt, den künstlerischen Werth dieser Transscriptionen hoch anzuschlagen oder gar eine Verherrlichung Schubert's darin zu erblicken: wenn man Schubert's Liedern das Wort und die Stimme nimmt, so hat man sie nicht verherrlicht, sondern beraubt. Allein die Thatsache bleibt unbestreitbar, daß Liszt durch diese Paraphrasen sehr viel für die Verbreitung der Schubert'schen Lieder gewirkt hat. Die Concertzettel weisen es nach, daß seit Liszt's Erscheinen Schubert'sche Lieder häufiger als früher öffentlich gesungen wurden — die Macht des Virtuosenbeispiels bewährte sich abermals und hatte diesmal den richtigen Punkt getroffen.

Schon im nächsten Jahre, 1839, erschien Liszt wieder und gab sechs Concerte, Mittags im Musikvereinssaal. In dem ersten derselben (19. November) spielte er drei Sätze aus Beethoven's Pastoralsinfonie für Clavier allein; in den späteren Beethoven's Sonaten in D moll und F moll. In den Spirituel-Concerten gastirte er mit Beethoven's Es dur-Concert. Im Jannar 1840 folgte Liszt's siebentes, achtes, neuntes und zehntes Concert; davon hatte Liszt zwei zu wohlthätigen Zwecken gegeben und außerdem in den Concerten von Saphir, Pleyle, Bériot und in einem Spirituel-Concert mitgewirkt. Das vorletzte Concert fand im Musikvereinssaal um 10 Uhr Abends statt, eine in Wien unerhörte Stunde, die man sich aber von Liszt, wie alles Andere, gern bieten ließ. Liszt's „Abschieds-Concert“ im großen Redoutensaal (16. Februar) trug die in Wien ungeahnte Summe von „einigen tausend Gulden“; das Or-

---

Einen anderen ähnlichen Bewunderungskrampf schließt Kunt mit dem Satz, man könne Liszt's Spiel nur mit Goethe's „Faust“ vergleichen, in welchem nach dem Ausspruch der Staël „Alles enthalten sei und noch Einiges darüber“.

chester war dabei in der Mitte des Saales angebracht, ein wunderliches Experiment, das meines Wissens nicht wiederholt worden ist. Die Après-Soirée im Musikvereinssaal schloß mit einer freien Improvisation: Lißt ließ das Publicum einige aus den zahlreich eingelaufenen Themen wählen. Die österreichische Volkshymne, ein Thema von Thalberg und ein Strauß'scher Walzer bildeten das Wahlergebniß, welches nun Lißt phantastisch verarbeitete, ohne damit den kunstverständigen Theil des Publicums zu befriedigen.

Lißt's Repertoire war von ungeheurem quantitativen Reichthum, aber von keinem künstlerischen Princip beherrscht, ein buntes, willkürliches Durcheinander. Den größten Raum nahmen seine eigenen Compositionen ein, welche damals noch keine andern als virtuose Zwecke verfolgten, zunächst eine Unmasse von Opernphantasien, großen und kleinen Transscriptionen (worunter sehr unpassende, wie Rossini's Tell-Ouverture, Beethoven's Sinfonien ɔc.), Paraphrasen Schubert'scher Lieder, ungarische Rhapsodien, Bravourgalopps, Chopin'sche Etüden, dazwischen Einiges von C. M. Weber, Seb. Bach, Scarlatti, von Döhler oder Lickl, wie es gerade kam, von Mendelssohn so gut wie nichts, von Schumann keine Note. Wie sein Programm, das Großes und Kleines, Gutes und Schlechtes wahllos durch einander mengte, so war auch Lißt's Spielweise bei aller Genialität ungleich und hatte zu viel von absolutem Virtuosenthum, um in den höchsten und reinsten Begriff der Kunst aufzugehen. Ohne Zweifel gewann Lißt seinen Ruhm und seine Herrschaft zum großen Theil durch die geistreichste Berechnung des Sinnenfälligen in der Musik, welches er auf eine Weise behandelte, die das Publicum zu sich heranziehend oder auch auf Unkosten des Tonstückes in tausend kleinen Künsten zu dem Publicum sich herablassend, diese vielköpfige Sammlung unbedingt gewinnen mußte. Ein solches geniales Sichgehenlassen, das jedem schmeichelte, weil jeder ihm mit Leichtigkeit folgen konnte, mußte die leicht bewegliche Menge begeistern. Lißt, das anerkannte Genie des Pianofortes, konnte sich seinen Launen hingeben, durfte ungleich, ja unrein spielen und war doch mit seiner fein weiblichen Koketterie sicher, Alles zu entzücken.

Neben Lißt concertirte die schöne und gefeierte Camilla Pleyel[1]) aus Paris (December 1839); Lißt spielte nicht nur mit ihr ein vierhändiges Duo von Herz, sondern wendete ihr auch während des ganzen Concerts die Noten um. Wenn etwas noch gefehlt hätte, das Publicum für Madame Pleyel schwärmen zu machen, so war es das. „Ihre äußere Erscheinung versetzt in das Fabelland einer Loreley!" ruft der „Sammler" aus und fügt hinsichtlich ihres Herz-Duos mit Lißt resignirt hinzu: „Alles Schreiben und Sprechen wäre hier

[1]) Marie Camilla Pleyel (geborne Moke), Gattin Camille Pleyel's, Gründers der berühmten Pariser Clavierfabrik, war eine Schülerin von Kalkbrenner und fixirte sich nach vielen Kunstreisen in Brüssel, wo sie seit 1848 als Clavierlehrerin am Conservatorium lebt. Fétis, der alle berühmten Claviervirtuosen gehört, erklärt das Spiel der Pleyel für das vollendetste von allen.

eitles Gefasel!" Man sieht, die Wiener waren damals auf der rechten Höhe. Loreley-Pleyel spielte Hummel's H moll-Concert und Sextett, Weber's Concertstück, kleinere Sachen von Moscheles, Döhler und Hummel. Der schönen Französin folgte auf dem Fuß eine schöne Engländerin: Miß Rowena Laidlaw, eine gute Pianistin ohne hervorragende Eigenthümlichkeit.[1])

Um Thalberg, Lißt, Clara Wieck und Madam Pleyel gruppirten sich in Wien fast gleichzeitig die Spitzen der Violinvirtuosität. Lipinsky concertirte 1837 drei Mal im großen Redoutensaal zu erhöhten Preisen; 1839 folgten Ole Bull (im Josephstädter Theater) und Bériot (im Kärntnerthortheater und großen Redoutensaal). 1840 erschien Heinrich Ernst (vergl. S. 240) nach mehrjähriger Abwesenheit als vollendeter Virtuose wieder und gab im Ganzen sieben Concerte zu allgemeinem Entzücken und natürlich auch „erhöhten Preisen". Bériot,[2]) das Haupt der belgischen Violinschule, hatte einige Verwandtschaft mit Thalberg; ohne mächtig zu erheben oder zu erschüttern, wirkte sein feines, geschmackvolles Spiel stets anmuthig und erfreulich, überdies stand er durch seine höchst gefälligen Concertcompositionen, in welchen auch Geist und Empfindung nicht leer ausgingen, in entschiedenem Vortheil gegen die meisten seiner componirenden Collegen. Gegen den feinen Bériot stachen Lipinsky und Ole Bull als eigentliche „Starkspieler" ab. Lipinsky,[3]) ein Kraftvirtuose im guten Sinn, spielte mit merkwürdig großem Ton (in späteren Jahren hat er zu einseitiges Gewicht darauf gelegt und wurde schwerfällig), war ein gediegener Musiker und entwickelte als Componist mitunter bedeutende Züge von Energie und Eigenthümlichkeit, z. B. in seinem „Concert militaire". Ole Bull,[4]) gleichfalls einer der renommirtesten, zugleich aber auch renommistischsten Geiger, stand hart am Uebergang vom Virtuosenthum zur Charlatanerie. Sein unleugbares Talent suchte er als Spieler wie als Componist durch grelle Contraste und Absonderlichkeiten, durch anspruchsvolle Großheit in Kleinigkeiten zur höchsten

---

[1]) „Wieder öffnete sich der Zaubergarten der Kunst; eine blumenhafte Gestalt winkte uns hinein. Sie sah aus wie die reizende Muse des Clavierspieles; wir folgten — und waren entzückt", schreibt C. Kunt in der Witthäuer'schen Zeitschrift.

[2]) Charles de Bériot, geb. 1802 zu Löwen in Belgien, heiratete 1835 die berühmte Sängerin Malibran-Garcia. Nach seiner letzten Kunstreise (1840) fixirte er sich als erster Lehrer des Violinspiels in Brüssel, im Jahre 1852 erblindete er und zog sich zugleich ins Privatleben zurück.

[3]) Carl Josef Lipinsky, geb. 1790 in Radzyn (Russisch-Polen), war von 1810—1814 Concertmeister am Lemberger Theater, machte von 1821—1838 zahlreiche Kunstreisen und wurde 1839 Hofconcertmeister in Dresden. Er starb 1861 auf seinem Landgut Urlow bei Lemberg.

[4]) Ole Bornemann Bull, geb. 1810 in Bergen, verbrachte den größten Theil seines Lebens auf Kunstreisen, trat noch 1865 hie und da in Deutschland (mit schwachem Erfolg) als Concertspieler auf und schiffte sich 1867 zum dritten mal nach Amerika ein.

Geltung zu bringen. Der Autodidact, dessen Talent sich an Paganini entzündet hatte, war in Composition und Vortrag nicht zu verkennen. Technisch bestand seine glänzendste Specialität im mehrstimmigen Spiel, welchem zulieb er sich auch einer ganz apart gebauten Violine mit sehr flachgeschnittenem Steg, auf Kosten des schönen und starken Tons, bediente. Das Excentrische seiner Virtuosität, unterstützt durch auffallende Aeußerlichkeiten, durch fremdartige Nationalität und romanhafte Lebensschicksale verhalfen dem norwegischen Geiger zu großem Erfolg. Wie Ole Bull, so stand auch H. W. Ernst unter dem entscheidenden Einfluß von Paganini. Ernst hat Vieles von den Kunststücken des Genuesers sich anzueignen, aber auch die Excentricitäten des Norwegers fern zu halten gewußt. Eine fein und warm empfindende Natur, war Ernst als Virtuose sehr von der augenblicklichen Stimmung abhängig, was dann nach Umständen günstig oder ungünstig wirkte. Seine Virtuosität besaß Glanz und Geschmack; bei überströmender Empfindung wurde seine Intonation häufig unrein. Ernst spielte wie alle Virtuosen jener Epoche fast nur eigene Compositionen, von welchen die „Elegie", die „Othellofantasie", das „Papageno-Rondo", endlich der zur peinlichsten Landplage gewordene „Carneval von Venedig" die wirksamsten und beliebtesten waren. Ernst gehörte zu den musikalischen Schooßkindern des Wiener Publicums; seine liebenswürdige Persönlichkeit und sein interessantes Aeußere trugen nicht wenig dazu bei. Letztere Mitgift, das „interessante Aeußere", war für den Künstler aus jener goldenen Virtuosenepoche überaus wichtig. Zur Zeit von Spohr, Hummel, Moscheles kümmerte man sich noch nicht, in der nachmärzlichen Epoche (Joachim, Bülow, Rubinstein) nicht mehr darum. Aber für die eigentliche Periode der Virtuosenschwärmerei ist es ein charakteristisches Merkmal, daß das Publicum sich nicht blos für die Fingerfertigkeit des Virtuosen, sondern ebenso sehr für seine langen Haare, sein blasses Gesicht, seinen schmerzlichen Blick, mitunter auch für seine aristokratische nachlässige Haltung und seinen schmalen Fuß enthusiasmirte. Hand in Hand ging damit das neugierige Interesse für die romantischen Lebensschicksale, Familienbeziehungen und Herzensgeschichten jedes Virtuosen. Wie viele sentimentale Novellen und Gedichte hat nicht Ernst's „Elegie" hervorgerufen, aus denen man tragische Erlebnisse heraushörte, welche trefflich zu dem schwarzumrahmten blassen Gesicht des Virtuosen, aber nicht entfernt zur Wahrheit paßten. Das Eigenthum des „Carnevals von Venedig" (dessen Ursprung offenbar bei Paganini zu suchen ist) wurde Ernst bald streitig gemacht durch den italienischen Geiger Camillo Sivori,[1]) der im Jahre 1841 die Zahl der Wiener Concertgeber mit Glück und Gewinn vermehrte. Die thränenziehende, über Gebühr gerühmte Elegie von Ernst weckte bald eine schwächere Nachahmung in der „Me-

[1]) Camillo Sivori, geb. 1817 in Genua, wirkte als zehnjähriger Knabe in Frankreich und England mit Paganini, welcher sich für die Ausbildung S.'s sehr interessirte; 1839 begann er seine eigentliche Laufbahn als Concertgeber, die er noch immer erfolgreich fortsetzt.

lancolie" von François Prüme,[1]) einem jungen belgischen Violinvirtuosen, der 1844 sein nettes, aber affectirt-sentimentales Spiel in Wien mit recht viel Glück an Mann brachte. Als Concertgeber war ihm sein Landsmann Josef Ghys[2]) vorangegangen, dessen gewandter aber kleinlicher Vortrag sich am liebsten in eigenen paganinisirenden Compositionen an's Licht stellte. Viel Anerkennung fanden als Violinvirtuosen der Franzose Sainton[3]) und der Engländer Horaz Blagrove;[4]) enthusiastische Aufnahme die Wunderkinder Ernst und Eduard Eichhorn.[5]) Die beiden tiefsten Geigen fanden talentvolle, vielversprechende Repräsentanten in zwei jungen Italienern, die als eben absolvirte Zöglinge des Mailänder Conservatoriums ihren Concertausflug machten: dies waren der Violoncellist Alfred Piatti[6]) und der Contrabassist Bottesini,[7]) der ihm 1840 folgte. Sie machten begreiflicherweise damals noch nicht so großes Aufsehen, wie 20 Jahre später, als sie auf der Höhe ihrer Meisterschaft Wien abermals besuchten. Als einer der hervorragendsten deutschen Violoncellisten fand 1839 Josef Menter[8]) aus München ungetheilte Anerkennung. Im Jahre 1841 stellte sich Thalberg zu neuen Triumphen ein; neben ihm concertirte die 12jährige Sofie Bohrer,[9]) ein schwarzgelocktes allerliebstes Wunderkind mit fabelhaftem Erfolg. Gleichzeitig gewann sich Giulio Briccialdi[10]) die Herzen ebenso sehr durch seine männliche Schönheit wie durch sein virtuoses Flötenspiel. Noch größeres Entzücken erregte ein noch undankbareres Instrument, das „Melophon" (verbesserte Zugharmonika)

---

1) François Prüme, geb. 1816 in Stavelot (Belgien), Schüler von Habeneck, reiste von 1839 an und starb 1849 in seiner Vaterstadt.

2) Josef Ghys, geb. 1801 in Gent, Schüler von Lafont, von 1832–1844 meist auf Kunstreisen, † 1844 in Petersburg.

3) Prosper Philipp Sainton, geb. 1813 in Toulouse, Schüler v. Habeneck, lebt in London als Primgeiger des Coventgarden-Theaters.

4) Henry Blagrove, geb. 1811 zu Nottingham, studirte eine Zeitlang bei Spohr und lebt seit 1834 in London als einer der geachtetsten Violinspieler.

5) Die Brüder Eichhorn, in den dreißiger Jahren als Wunderkinder gefeiert, verschwanden bald vom Schauplatz der Oeffentlichkeit; sie fanden eine Anstellung bei der Coburger Hofcapelle. Der ältere vorzugsweise begabte Bruder, Ernst (geb. 1822 in Coburg) starb daselbst 1844. Der jüngere, Eduard, geb. 1823, lebt noch, ohne die großen Hoffnungen von ehemals erfüllt zu haben.

6) Alfred Piatti, geb. 1823 in Bergamo, fixirte sich 1846 in London, wo er noch gegenwärtig als einer der gefeiertsten Künstler lebt.

7) Giovanni Bottesini, geb. 1823 in Crema (Lombardie), gleich Piatti Zögling des Mailänder Conservatoriums, machte große Reisen, namentlich in Amerika, und lebt gegenwärtig in Paris.

8) Josef Menter, geb. 1808 in Teysbach (Baiern), trat 1833 in die Münchener Hofcapelle, † 1856.

9) Sofie Bohrer, geb. 1828 in München, Tochter des Violinvirtuosen Anton Bohrer und Nichte des berühmten Cellisten Max Bohrer (vergl. S. 245), starb schon im J. 1849.

10) Giulio Briccialdi, geb. 1818 in Terni (Kirchenstaat), lebt zumeist in London.

in den Händen des schüchternen blonden Jünglings Giulio Regondi. Schweizer von Geburt, Italiener dem Namen nach, war Regondi nach Heimat, Sitte und Sprache vollständig Engländer. Er gab gemeinschaftlich mit seinem Begleiter, dem Violoncellisten Josef Liedel, sechs ungemein besuchte Concerte. Es war dies wieder eine ganz neue Virtuosenspecies, und Publicum sammt Kritik schwelgten in einem neuen Enthusiasmus.

Die Saison 1841 auf 1842 brachte den brillanten Pianisten Theodor Kullak [1]) aus Berlin und Carl Evers [2]), der seine keineswegs außerordentliche Virtuosität in einen Nimbus von „Gefühl" und „Poesie" zu kleiden liebte und hierin durch seine Porträtähnlichkeit mit Nicol. Lenau unterstützt wurde. Beide Spieler konnten neben Erscheinungen, wie Lißt und Thalberg, kaum in Betracht kommen, aber die allgemeine Stimmung war den Virtuosen günstig — Kullak und Evers wurden als „Meteore" begrüßt. Auch der 12jährige Anton Rubinstein [3]) und die Pianistin Therese Wartel, die hauptsächlich klassische Compositionen mit Orchesterbegleitung vortrug, gaben mit Beifall mehrere Concerte. Der Gatte Madame Wartel's wirkte als Sänger mit. Der elegante Pianist Theodor Döhler [4]) kam nach fünfjähriger Abwesenheit und gab fünf gut besuchte Concerte im Musikvereinssaal, ohne jedoch den ersehnten Gipfel des Lißt-Thalberg-Enthusiasmus zu erreichen. Dieser Höhenpunkt wurde hingegen von zwei belgischen Virtuosen, dem Geiger Vieuxtemps und dem Cellisten Servais [5]), erstiegen. Sie waren die erklärten Lieblinge und Helden des Concertjahrs 1842 in Wien. Der erstere hatte neun Jahre zuvor als Knabe in Wien concertirt; nun übertraf er in glänzender, zugleich echt künstlerischer Weise alle Erwartungen von damals. Vieuxtemps war eine lebensfrische, gesunde, musikalische Natur, sein keckes, brillantes Spiel und seine pikanten (auch in der Orchesterbegleitung sorgfältig ausgemalten) Compositionen stellten ihn zu oberst unter den Geigern jener Periode. Dabei war V. einer der wenigen, welcher frei von jeder persönlichen Affectation auf besonders „interessante" Attribute verzichtet und sich bis in sein

---

[1]) Theodor Kullak, geb. 1818, vollendete sein Studium 1842 in Wien bei C. Czerny und lebt 1843 als geschätzter Lehrer in Berlin.

[2]) Carl Evers, geb. 1819 in Hamburg, machte vom Jahre 1832 an Kunstreisen, concertirte zuletzt im Jahre 1856 in Wien und privatisirt seither in Graz.

[3]) Anton Rubinstein, geb. 1829 bei Jassy, lebt als Director des Conservatoriums in Petersburg.

[4]) Theodor Döhler, geb. 1814 in Neapel, Sohn eines Regimentscapellmeisters, machte seine Studien bei C. Czerny und Sechter in Wien und wurde 1832 Pianist des Herzogs von Lucca. Er heiratete 1846 die Fürstin Tschermeteff in Petersburg, zog sich mit ihr nach Italien zurück und entsagte nunmehr der Oeffentlichkeit. D. starb 1856 in Rom, 42 Jahre alt.

[5]) Adrien François Servais, geb. 1807 zu Hal in Belgien, machte zahlreiche Kunstreisen, wurde 1848 erster Violoncellprofessor am Conservatorium zu Brüssel, † 1867 in seiner Vaterstadt.

Alter eine wahrhaft kindliche Harmlosigkeit bewahrt hat. In Servais hingegen verband sich eine bewunderungswürdig kühne und elegante Technik mit jenem Maß von Koketterie, studirter Nonchalance und affectvollen Aeußerlichkeiten, welche zu jener Zeit einen schönen und liebenswürdigen Virtuosen nur noch „interessanter" erscheinen ließen. Obwohl er einen rein künstlerischen Eindruck nicht machte (oder vielleicht gerade deshalb), war sein Erfolg bei dem elegantesten Publicum Wiens ein ungewöhnlicher. Es versteht sich, daß Servais wie jeder, der jetzt als „Phänomen" auftreten wollte, nicht anders als zu Lißt'schen Preisen spielte.

Daß im selben Jahre neben Vieuxtemps ꝛc. noch die Violinspieler: August Pott (solider Virtuose Spohr'scher Schule), der glänzende, aber manirirt empfindsame Antonio Bazzini (geb. 1818 in Brescia), der übermäßig ausposaunte Belgier Theodor Haumann (geb. 1808 in Gent) und andere kleinere Geigenberühmtheiten mit Erfolg concertiren konnten, zeugt für die starke Virtuosen-Productions- und Consumtionskraft jener Jahre.

Das folgende Jahr brachte wieder ein neues Phänomen, ein doppeltes sogar: die Schwestern Therese und Maria Milanollo [1]). Sie gaben ihr erstes Concert am 22. April 1843 im Musikvereinssaal; es folgten rasch zehn andere. Nach dieser ergiebigen Ernte kehrte das geigende Schwesterpaar schon im Juli wieder und konnte sich schließlich rühmen, fünfundzwanzig der glänzendsten und einträglichsten Concerte in Wien gegeben zu haben. Was die beiden zarten Mädchen leisteten, konnte außerordentlich genannt werden; was das entzückte Publicum mit ihnen trieb, ebenfalls. Die Milanollo's bildeten einen der ansehnlichsten Gipfel in dem obersten Höhenzug der Virtuosen-Epoche. Das Spiel der jungen Schwestern war correct und virtuos geschult, den beliebtesten modernen Concertstücken gewachsen; nebenbei offenbarte sich die Macht der interessanten Persönlichkeit hier auf das Auffallendste. Es war wirklich ein reizendes Genrebild, wenn die beiden italienischen Kinder mit einander geigten: die schlanke, ernsthafte Theresa mit dem sinnenden Blick unter langen, schwarzen Augenwimpern, schwesterlich wachsam auf die neunjährige Marietta herabblickend, deren munteres, rundes Gesichtchen während des Musizirens so schelmisch lächelte.

---

[1]) Beide Schwestern Milanollo (Töchter eines Seidespinnmaschinenfabrikanten) wurden in dem piemontischen Orte Savigliano, und zwar die ältere, Teresa, im Jahre 1827, die jüngere, Maria, 1832 geboren. Teresa verdankte ihre höhere Ausbildung im Violinspiel Lafont und Bériot; sie selbst unterrichtete später ihre jüngere Schwester Maria. Im Jahre 1840 traten beide zum erstenmal öffentlich auf. Maria starb schon im Jahre 1848 in Paris an der Auszehrung, Teresa setzte ihre Kunstreisen bis 1857 fort, wo sie den Offizier Theodor Parmentier (gegenwärtig Chef des Geniewesens in Toulouse) heiratete und sich für immer ins Privatleben zurückzog.

Einen unleugbaren Erfolg (namentlich in der Damen- und „Cavalier-welt") errang im selben Jahre der Wiener Pianist Leopold v. Meyer[1]) mit drei Concerten, die er natürlich ganz allein („ohne Zwischennummern") ausfüllte. Mit einer sehr hübschen Technik ausgestattet, hat es Meyer doch eigentlich nie höher gebracht als zum brillanten Walzerspieler. Was immer er spielen oder componiren mochte, der Walzerrhythmus war sofort an der Oberfläche. Meyer war die concertfähig gewordene Wiener Tanzlust, der parfümirte „Sperl". Die Wiener Musikzeitung erkannte in Meyer's ganz unkünstlerischen und doch Effect machenden Leistungen lediglich einen Beweis, „daß sich der Dilettantimus zu einer früher ungeahnten Höhe emporschwingen kann". Für diesen unsanften Ausspruch wurde indeß L. v. Meyer verschwenderisch entschädigt durch die Verhimmelungsartikel des „Humorist" und der „Theaterzeitung", deren Lesepublicum so recht auch das Stammpublicum L. v. Meyer's war.

Vieuxtemps und das Ehepaar Wartel setzten im Jahre 1843 ihre Concerte fort. Als junge Pianisten debütirten Ernst Pauer[2]), der sich später zum trefflichen Künstler entwickelte, und Carl Filtsch, der talentvolle, sinnige Schüler Chopin's, dessen hoffnungsreich begonnene Laufbahn ein sehr früher Tod unterbrach. Gleichzeitig ertönte auch schon in Wien das Lob des „kleinen Joachim", der in den Gesellschafts-Concerten mit bestem Erfolg geigte. Man sieht, die Wunderkinder nehmen auch in dieser glänzendsten Periode des Virtuosenthums eine bedeutende Stellung ein, vom 13jährigen Vieuxtemps, dem 7jährigen Appolinar v. Kontsky und den kleinen Brüdern Eichhorn zu Sofie Bohner und Anton Rubinstein, Carl Filtsch und Joachim, den beiden Knaben Hellmesberger, den Geschwistern Lewy, und den Milanollo — eine stattliche Reihe niedlicher Größen! In der „Bürgerspitals-Akademie" 1840 spielten vier Knaben das schwierige „Concert für vier Violinen" von L. Maurer, nämlich: Josef Joachim, Adolf Simon, Josef und Georg Hellmesberger.

Das Jahr 1844 bringt wohlthätiger Weise kein neues „Wunder". Eine ältere Reputation erschien jedoch nach vollen achtzehn Jahren wieder auf dem musikalischen Kampfplatz: der in hohen Ehren ergraute Moscheles. Er gab drei Concerte, deren letztes mit einer „freien Phantasie" über gegebene Themen schloß. So achtungsvoll man diesem Altmeister der Claviervirtuosität entgegenkam, man betrachtete ihn doch mehr wie eine werthvolle pompejanische Ausgrabung, als wie einen lebendigen Virtuosen von 1844. Wie ganz anders war Form und Haltung des Virtuosenthums geworden, seit Moscheles mit an der Spitze desselben einhergezogen war! Der Prophet, dessen Weissagungen bereits

---

[1]) Leopold v. Meyer, geb. 1816 in Wien, eine Zeit lang Schüler von C. Czerny und Fischhof, lebt gegenwärtig theils auf Reisen, theils in Wien.

[2]) Ernst Pauer, geb. 1826 in Wien, im Clavierspiel Schüler W. A. Mozart Sohn, später von Franz Lachner in München weiter gebildet, etablirte sich 1852 in London, wo er als einer der gesuchtesten Clavierlehrer und Virtuosen lebt.

in Erfüllung gegangen, darf seine früheren Orakelsprüche nicht wiederholen, er muß Neues verkündigen, oder es ist um seine Glorie geschehen. Moscheles mußte sogar den Vorwurf hören, daß er seiner Vergangenheit nicht treu geblieben sei, indem er zu viel des Modernen angenommen habe, um noch als Muster ruhiger, objectiver Schönheit zu gelten, und wieder zu wenig von der glänzenden Bravour des Tages, um es seinen neuesten Rivalen gleich zu thun.

Die „neuen Erscheinungen", mit denen das Jahr 1845 debütirte, waren der liebenswürdige Flötist Eduard Heindl und der Pianist Rudolph Willmers [1]), in Berlin geboren, in Kopenhagen erzogen und deshalb vom Publicum mit allem Nimbus „nordischer" Romantik umgeben. Eine unübertroffene Schönheit des Trillers und eine gewisse mondscheinzerflossene Sentimentalität waren die neuen Elemente, die dieser Virtuose zu dem bereits Bekannten hinzubrachte. Er gab sieben volle Concerte, in denen er fast nur eigene Compositionen (charakterlose, elegante Salonstücke) vortrug. „Flieg', Vöglein, flieg'" und „Pompa di festa" waren darunter Mode geworden. Willmers war noch in die günstige Zeit gekommen, wo die allgemeine Passion für das Virtuosenthum wie eine Hochflut den Einzelnen mit emporhob — man bewunderte Willmers „poetisches Spiel"; sechs Jahre später fand man es blos langweilig. Ihm folgte abermals der interessante Geiger H. W. Ernst, ein Liebling der Wiener, neben welchem der solide Molique (in nur zwei Concerten) den Beifall der Kenner, aber nicht den Enthusiasmus des Publicums erregen konnte. Bernhard Molique ist nach dem kurzen Besuch, den er 1817, noch ein Jüngling, als Begleiter seines Meisters Rovelli in Wien gemacht (vergl. S. 238), noch dreimal als Concertgeber in Wien gewesen: 1831, dann 1839, endlich 1845. Jedesmal gewann er die höchste Achtung der ernsten Musikfreunde und Kenner, die außerordentlichsten Lobsprüche der Kritik, und dennoch brachte er es kein einzigesmal zu einem wahrhaft durchschlagenden Erfolg oder auch nur zu einem vollen Concertsaal bei obendrein niedrigen Preisen. Wenn man den Charakter der Epoche sich vergegenwärtigt, so lös't sich das Räthsel — denn räthselhaft blieb diese Zurücksetzung eines der ersten und gediegensten Violinmeister immerhin — Molique's haltungsvolles, ruhiges Spiel, seine männlich ernsten, gediegenen, dabei etwas formalistischen Compositionen, endlich seine Persönlichkeit hatten nichts von den „interessanten" Zuthaten und dem romantischen Zauber des modernen Virtuosen. Molique war ein ernster, etwas unbehilflicher Schwabe, von behäbigem, gedrungenem Körperbau, trug weder geheimen Liebesschmerz noch langes Haar, dafür — o Graus — eine schwarze Hornbrille! Daß er stark Tabak schnupfte, konnte keinem Zweifel unterliegen. Wie konnte solch' eine solide Pastorerscheinung

---

[1]) Rudolf Willmers, geb. 1821 in Berlin, studirte bei Hummel in Weimar, später bei Friedrich Schneider in Dessau, begann seine Kunstreisen im Jahre 1838. Er lebt gegenwärtig in Berlin.

die Herzen gewinnen neben einem Lißt, Thalberg, Ole Bull, Ernst, Servais und anderen merveilleusen Naturen?

Ein Künstler, der so wie Ernst, Thalberg, Vieuxtemps zu wiederholten malen während der Virtuosenperiode Wien als stets gefeierter Concertgeber besuchte, war der englische Harfenspieler Parish-Alvars.[1]) Er war ein großer Virtuose und echter Künstler. In der formellen Vollendung und vornehmen Ruhe des Spiels erinnerte er an Thalberg, von dem er auch die weitgriffigen Umspielungen einer gesangsvollen Mittelstimme adoptirt hatte. Als Componist war er nicht blos der Beste für sein Instrument, sondern auch in größeren sinfonischen Aufgaben erfahren. In Wien concertirte er zuerst im J. 1836, wo er sofort Solospieler im Hofoperntheater wurde, dann 1845, zuletzt endlich im J. 1848. Offenbar haben die glänzenden Erfolge von Parish-Alvars stark dazu beigetragen, das bereits sinkende Interesse für die Harfe und ihre Virtuosen wieder für einige Zeit zu beleben. Neben und nach Parish concertirten die Harfenspieler: Bochsa[2]) (eine excentrische, in späteren Jahren beinahe komische Erscheinung), in Begleitung der Sängerin Mrs. Bishop, ferner Madame Eichthal-Krings, Madame Friedrichs (geb. Holst), Louise Diem, der Engländer William Streather und der Schwede A. Pratté. — Die Guitarre tauchte in kurzem Nachschimmer noch in 3 Concerten von Legnani (vergl. S. 257) und in 2 Productionen des Wieners Franz Stoll auf. — Die Blasinstrumente erscheinen in den beiden Decennien 1830—1850 schon in entschiedener Minorität gegen Clavier, Geige und Cello, doch waren sie bei der allgemeinen Virtuosenfruchtbarkeit dieser Epoche noch zahlreich genug vertreten, am rühmlichsten durch die Clarinettisten Kotte und Bärmann, die Flötisten Briccialdi und Heindl, den Oboisten Brod, die Fagottisten Braun und Neukirchner, den Hornisten Eisner und den Euphonionbläser F. Sommer. Letzterer unterhielt das Publicum im Jahre 1844 mit dem von ihm erfundenen „Euphonion", einer verbesserten Ophicleïde von größerem Umfang und ziemlich waldhornartiger Höhe. In Militärorchestern waren und sind ähnliche Instrumente vielfach in Gebrauch; als Concertinstrument hat das Euphonion kaum Berechtigung. Die meisten dieser blasenden Virtuosen concertirten in den vierziger Jahren vor halbleeren Bänken.

[1]) Parish-Alvars (Elias), geb. 1816 in London von jüdischen Eltern, machte 15jährig schon seine erste Reise nach Deutschland. Im J. 1836 kam er nach Wien, verweilte daselbst zwei Jahre und heiratete die junge talentvolle Harfenvirtuosin Melanie Lewy. Im J. 1847 wurde er kais. Kammervirtuose und etablirte sich, hauptsächlich mit größeren Compositionen beschäftigt, in Wien, wo er 1849 starb.

[2]) Bochsa (Nicolaus Charles), geb. 1789 in Montmédi (Frankreich) fixirte sich 1816 in London. Nachdem er 1839 die Sängerin Madame Bishop entführt hatte, reiste er mit ihr in Europa und Amerika und starb 67 J. alt (1856) zu Melbourne in Australien.

Von berühmten Gesangskünstlerinnen concertirte die einst gefeierte Anna Milder[1]) aus Berlin (1836), welche mit stark verblühter Stimme, aber noch immer in großem edlen Styl Arien von Gluck und Händel sang. Im Jahre 1838 entzückte die Engländerin Clara Novello[2]) durch die Pracht ihrer Stimme und gediegene Gesangskunst. Geringeren, aber immerhin sehr ehrenvollen Erfolg erzielte ein Jahr später Mrs. Alfred Shaw. Der Franzose Wartel[3]) machte (1842) Glück mit seinem geschmackvollen Vortrag sentimentaler Romanzen und Schubert'scher Lieder. So wunderlich sich letztere in der französischen Uebersetzung ausnahmen, sie lenkten doch wieder, nicht ohne beschämenden Nachdruck, die Aufmerksamkeit unserer Concertsänger auf Schubert, der durch Proch, Hackel, Preyer und Hölzel stark in den Schatten gestellt war. (Nur der „Wanderer" wurde sehr oft von Staudigl gesungen.) Der Franzose Wartel zeigte in dieser Hinsicht besseren Geschmack, als der deutsche Baritonist Pischek,[4]) ein von den Wienern vergötterter und wirklich vorzüglicher Sänger, der (1846) in einem Concert 13 Lieder sang, worunter Proch'sche, Hölzel'sche u. s. w. waren, aber keins von Schubert. Pischek's Erfolge gehörten zu den glänzendsten und die ihm dargebrachten Ovationen (— Silberpokal mit der Inschrift: „Stirbt nie!" —) zu den kindischesten, welche die Wiener Virtuosenjubeljahre aufzuweisen haben. Der musikalische Stern des Jahres 1847 war Jenny Lind, die im Theater an der Wien gastirte und uns mit Meyerbeer's „Vielka" bekannt machte. Ihre Wohlthätigkeit vermochte sie, in verschiedenen Virtuosen-Concerten ganz eigentlich als „Großalmosenier" mitzuwirken.

---

[1]) Anna Milder, geb. 1785 in Constantinopel, wo ihr Vater als kais. österr. Cabinetscourier vorübergehend verweilte, lernte (zuerst auf Anregung Schikaneder's) bei Tomasalli, dann bei Salieri singen. Fast noch Anfängerin wurde sie ob ihrer kraftvollen Stimme und ihrer auffallenden Schönheit am Hofoperntheater engagirt, wo sie hauptsächlich in Gluck'schen Opern excellirte. Sie heiratete 1810 einen reichen Juwelier, Hauptmann. Im J. 1816 nahm sie ein Engagement bei der Berliner Hofoper an, verließ dieselbe aber 1829 in Folge lebhafter Zwistigkeiten mit Spontini. Die Milder erschien 1836 (in Wien) zum letzten mal vor dem Publicum, zog sich hierauf in's Privatleben zurück und starb in Berlin 1838.

[2]) Clara Anastasia Novello, geb. 1818 in London, wo ihr Vater (Italiener von Abstammung) als Organist lebte, debütirte als Concertsängerin im Jahre 1836 und machte von da an Kunstreisen bis zum Jahre 1843, wo sie in London den Grafen Gigliucci heiratete und der Oeffentlichkeit entsagte.

[3]) François Wartel, geb. 1806 in Versailles, von Nourrit ausgebildet (welcher zuerst die Schubert'schen Lieder in Paris verbreitete), war 15 Jahr lang Tenor an der Pariser Oper und zog sich dann zurück, um mit seiner Frau, der Pianistin Therese Wartel Kunstreisen zu machen. Letztere starb vor einigen Jahren in London, ihr Gatte lebt in Paris.

[4]) Josef Baptist Pischek, geb. 1814 zu Melnik in Böhmen, debütirte als Opernsänger in Prag 1835, wurde 1837 im Theater an der Wien engagirt, später in Stuttgart, wo er gegenwärtig noch lebt.

Im Herbst 1846 erschien wieder der allzeit geliebte Thalberg und — ein neuester Pianistenstern, Alexander Dreyschock[1]) aus Prag. Der eigenthümlichste Vorzug seiner Bravour war die Kraft; diese eisenhammerartige Gewalt und Rapidität im Octavenspiel und virtuose Selbstständigkeit der linken Hand hatte man nicht früher gehört. Hierin war er ohne Zweifel allen größten Virtuosen überlegen, das Publicum konnte an dieser linken Hand sich nicht satt hören und satt — sehen. Von Geist und tieferer, eigenthümlicher Empfindung war freilich weder in seinem Spiel noch in seinen Compositionen besonders viel zu verspüren. Hingegen verdient Dreyschock das Lob, daß er als Componist stets selbstständig schaffend verfuhr, so weit eben seine Erfindung reichte; mit den Opernfantasien und Transscriptionen hat er zuerst und vollständig gebrochen. Sein Haupttrumpf, gewöhnlich am Schluß des Concerts ausgespielt, waren die „Variationen über God save the queen, für die linke Hand allein". Der Kritiker der Theaterzeitung schließt seinen Hymnus über dies Kunststück mit den Worten: „Was hat man aus der linken Hand von Willmers für Wesens gemacht! Jetzt lachen wir nur darüber, das ist noch nicht die rechte linke Hand gewesen, das Ideal einer linken Hand hat uns erst Dreischock mit hieher gebracht". Dieser Ausspruch ist in seiner Naivetät sehr charakteristisch; den Virtuosenschwärmern war es wirklich die Hauptsache, daß ein Bravourspieler immer den vorhergehenden durch eine noch erstaunlichere Teufelei übertreffe und gleichsam annullire.[2])

Dreyschock gab sein erstes Concert am 11. December 1845, zu Anfang 1846 folgten fünf weitere Concerte, alle vom entschiedensten Erfolg gekrönt. Er schließt die Reihe jener Virtuosen, deren Bravour ein zahlreiches Publicum heranzuziehen und festzuhalten wußte, das doch vor allem technische Zaubereien bewunderte und glücklich war — im Erstaunen. Als Dreyschock in den fünfziger

---

[1]) Alexander Dreyschock, geb. 1818 in Zack (Böhmen), als Clavierspieler und Componist ausgebildet von W. J. Tomaschek in Prag, machte 1836 seine erste Kunstreise und ließ sich, nachdem er in ganz Europa Triumphe gefeiert, als Clavierlehrer in Petersburg nieder. Er starb am 1. April 1869 in Venedig.

[2]) Der Witzmacher Wiest, welcher humoristische Vorlesungen und Aufsätze à la Saphir zu allgemeiner Zufriedenheit fabricirte, feierte Dreyschock in der Theaterzeitung von 1845 mit einer langen Reihe von „Dreyschockiaden", aus welchen wir auch zur literarischen Charakteristik der Periode einige wenige mittheilen:

Warum hätten vielleicht so manche weibliche Wesen Lust auf Dreyschock's Linke? Weil dieser Alles mit Leichtigkeit zugetraut werden kann. — Wenn Dreyschock einen Contract abschließt, so macht er ihn sicher mit der Linken — weil er dadurch allein schon rechtskräftig wird! — Dreyschock's linke Hand hat ein solches außerordentliches Gewicht, daß er sie sich immer in einem eigenen Fiaker in's Concert nachfahren lassen muß! — Dreyschock hat neulich mit dem kleinen Finger seiner linken Hand einen Recensenten derart auf die Finger geklopft, daß sich dieser gleich den Arm abnehmen lassen mußte! — Es ist gefährlich, Dreyschock's Freund zu sein! Ein biederer deutscher Handschlag von seiner Linken und eine ganze Menschen-Generation ist vernichtet!

Jahren Wien abermals besuchte, nicht schlechter, sondern besser als er damals gewesen, wird er den Unterschied ohne Zweifel selbst wahrgenommen haben. Die Zeit der Exaltation über Virtuosenkünste war im Ablaufen; das Jahr 1846 mag als der Schlußstein jener goldenen Zeit der Virtuosität angesehen werden. In diesem Jahre concertirte auch Lißt wieder in Wien und zwar mit unverminderten Erfolg. Er gab sechs Concerte im Musikvereinssaal, worunter wieder einige „Nachtconcerte" (nach dem Theater). Das Entzücken des Publicums und das Delirium der Journale standen auf der alten Höhe. Wahrscheinlich wäre Lißt's fesselnde künstlerische Persönlichkeit die einzige gewesen, welche ihre Virtuosensiege auch über das Jahr 1848 hinaus hätte erstrecken können; daß Lißt selbst auf der Höhe seiner Kunst freiwillig abdicirte und nicht wieder öffentlich spielte, ist wohl der beste Beweis, daß die ganze Richtung im Absterben war und ihr größter Vertreter dies klar erkannte.

Schon 1846 war der Umschlag merklich. Die früher vergötterte Sofie Bohrer fand im Jahre 1846 nicht mehr den gleichen Anklang, der fein gebildete und zierliche Charles Mayer[1]) verließ Wien nach seinem ersten (schlecht besuchten) Concert. Leider mußte eine der echtesten und edelsten Künstlerinnen, Clara Schumann, diese Wendung zuerst erfahren. Sie gab Ende 1846 und Anfang 1847 drei Concerte im Musikvereinssaal bei spärlichem Besuch; erst das vierte und letzte Concert (10 Januar) war überfüllt, — weil Jenny Lind darin zwei Lieder sang. Ein Beweis, daß man zehn Jahre früher doch eigentlich nur der Virtuosin zu Füßen gelegen war. Jenes Element, das sie einem Höheren zu lieb nunmehr fast abgestreift, hatte sich in Wien überlebt und für die geistigere Kunst, die sie uns jetzt bot, besaß man in Wien noch kein Verständniß. Man hatte noch weniger ein Verständniß für die hohe Bedeutung ihres Gatten, der sie begleitete, und dessen Namen die Wiener Concertbesucher und zum großen Theil auch die Wiener Musiker wohl zum ersten Male hörten. Robert Schumann dirigirte in dem dritten Concert (1. Januar 1847) seine B dur-Sinfonie, sie fand eben so wenig Würdigung und Anklang, als eine Reihe seiner genialsten Clavierstücke, welche Clara vortrug.

Im J. 1847 concertirte der Franzose Mortier de Fontaine, ein Pianist mit hübscher Technik und mitunter interessantem Programm (— er spielte zuerst Beethoven's B dur-Sonate op. 106 öffentlich und manches ältere Clavierstück —), doch schenkte das übersättigte Publicum ihm nur geringe Aufmerksamkeit. Auch der Hornvirtuose E. Vivier hatte im selben Jahr keineswegs so bedeutenden Zulauf als bei seinem Pariser Ruhm und den ganz neuen Effecten

---

[1]) Charles Mayer, geb. 1799 zu Klausthal (im Harz), Schüler von Field und ein ganz ausgezeichneter, geschmackvoller Pianist. Gegen 1850 fixirte er sich in Dresden, wo er 1862 starb.

seiner dem Naturhorn entlockten Doppeltöne und Dreiklänge zu erwarten stand. [1]) Das größte Interesse an diesem Künstler nahmen in Wien offenbar die Musikkritiker, welche sich wegen der Abschätzung Vivier's (ob Meister, ob Charlatan?) in den Haaren lagen. — Servais gab zu Anfang 1848 vier Concerte; den alten Enthusiasmus fand auch er nicht mehr. Noch weniger der genial-excentrische Pianist Litolff, der sonst so gefeierte Parish-Alvars, von unbedeutenderen Concertgebern nicht zu reden. Die Stürme der Revolution zogen drohend heran, endlich kamen die Märztage selbst. Sie schlugen wie ein Blitz in morsches Gebälk und schufen eine neue Welt. Thalberg glaubte es noch mit der Ungunst der Zeit aufnehmen zu können; allein das mild gleitende Oel seiner Passagen konnte die Wogen nicht mehr besänftigen. Am 3. Mai 1848 spielte Thalberg im Musikvereinssaal. Während seiner Schlußnummer hörte man verdächtiges Pfeifen und Sausen von der Straße her; das unruhig gewordene Publicum achtete nicht länger auf den Virtuosen und eilte hinaus, wo ein anderes, sehr kräftiges Concert eben im besten Zuge war und ein großes Publicum gratis amüsirte. Es war eine Serenade, die in der beliebten Form einer Katzenmusik der k. k. Polizei-Direction in derselben Straße gebracht wurde. Diese politischen Pfiffe, die sich in Thalbergs perlende Passagen mischten, sie waren die wahre Begräbnißmusik des Virtuosenthums in Wien.

Verzeichniß der Virtuosenconcerte in Wien von 1831 bis einschließl. 1849. [2])

1831 bis inclus. 1835.

Pianisten: Fr. Chopin, Bocklet, Horzalka, Josefine Eder, Elise Barth, Anton v. Kontsky, F. v. Schoberlechner, Th. Döhler, Madame Belleville-Oury, Franz Schmidt, John Field, Ignaz Tedesko, Eduard Wolff (aus Warschau), der 12jährige Theodor Leschebizky.

---

[1]) Vivier behandelt das Naturhorn in einem Umfange von vier Octaven, durch seine wunderbare Fertigkeit im Stopfen chromatisch und mit einer staunenswerthen Volubilität. Durch die enorme Kraft, mit der er sein Instrument in Vibration setzen kann, entsteht sein mehrstimmiges Spiel. Er gibt mit einer solchen Gewalt den tiefsten Ton, das Contra-C an, daß die Quinte in der dritten Octave mitklingt. Diese beiden Töne hält er aus und singt gleichzeitig durch das Mundstück ins Instrument eine laufende Passage dazu. So entstehen drei klare hörbare Stimmen, von welchen natürlich die tiefste am stärksten klingt. Dieses Mitklingen anderer Töne hat sich sogar hin und wieder auf die Terz ausgedehnt und auch die vierte Stimme erzeugt!

[2]) Das Verzeichniß ist in Zeiträumen von 5 zu 5 Jahren, und zwar nach Möglichkeit chronologisch geordnet, so daß in jedem dieser Zeiträume und denen einzeln nach Instrumenten eingetheilten Klassen die früheren Concertgeber vor den später aufgetretenen angeführt sind. Eine absolute Vollständigkeit war auch hier, besonders mit Rücksicht auf die vielen „Privatconcerte", nicht zu erreichen, doch dürfte unsre Liste ihr sehr nahe kommen.

Violinspieler: L. Jansa, M. Strebinger, J. Benesch, Julie Paravicini, Molique, Slawjk, Serwaczinsky (aus Pesth), Fr. Pixis, Täglichsbeck, Lafont, der 7jährige Apollinar v. Kontsky, der 13jährige Henri Vieuxtemps, Gebrüder Müller aus Braunschweig, die beiden Knaben Kölla aus Zürich, Aug. Pott, Oury aus London, Josef Khayll (mit seinem Bruder dem Pianisten Anton Khayll), M. Rosenthal („ungarischer Nationaltondichter“), der Berchtesgadner Bauer Franz Greßl mit seinen 6 Kindern (verschiedene Instrumente), Joseph Artôt, Moriz Ganz, die 11jährige Teresa Ottavo, Franz Schubert aus Dresden (mit dem Cellisten Kummer).

Violoncellisten: J. Merk, Leop. Böhm, Bernh. Romberg, Dotzauer, F. A. Kummer, Leop. Ganz (mit seinem Bruder, dem Violinspieler), H. J. Knecht.

Bläser: Die Flötisten A. Khayll, Dlle. Lorenzine Meyer, Franz Botgorschek; Clarinettist Girolamo Salieri (Neffe des berühmten Tondichters), Oboist Brod von der Pariser Oper, die Posaunisten Schmidt und Sohn aus Cassel und Brüder Seegner, Hornist Ed. Lewy. Die russischen Hornisten unter A. Marosoff.

Sänger: Mad. Garcia-Vestris aus Paris, Mad. Podhorsky (mit Friedrich Pixis und der Pianistin Elise Barth, sämmtlich aus Prag), Francisca Pixis, Gesanglehrer Mozatti. Die „schwedischen Nationalsänger mit Begleitung von drei schottischen Harfen“.

Anhang: J. Gusikow, Virtuos auf der Holz- und Stroh-Harmonika; Ehepaar Buschmann mit vierhändigen Productionen auf dem „Terpodion“.

1836 bis inclusive 1840.

Pianisten: Thalberg, Henselt (als Mitwirkender bei einigen fremden Concerten), Carl Lewy, Fr. Leschen, die 10jährige Cäcilie Mulder, Clara Wieck, Lißt, Camilla Pleyel, Rowena Laidlaw, Louis Lacombe, Nina Sedlak, Mad. Bielczizky, geb. Onitsch, Dlle. Jeanette Bontibonne, Pianistin und Sängerin.

Violinspieler: Jos. Ghys, Ferd. Fuchs, Heinrich Proch, Josef Goldberg, Scaramelli, Nottes, Krollmann, Vieuxtemps, Blagrove, Prosper Sainton, Lipinsky, A. Pott, Brüder Eichhorn, Serwaczinsky, Quartettspieler Moralt aus München, Ole Bull, Bériot, M. Hauser, Adolf Simon, Molique, Nicolai Schäfer, H. W. Ernst, Stevenics, Brüder Hellmesberger, der 9jährige Fritz Strebinger.

Violoncellisten: Merk, Leop. Böhm, Hartinger, Borzaga, Alfred Piatti, Josef Menter. Contrabassist: Bottesini.

Bläser: Die Flötisten: Theobald Böhm, Zierer, Amtmann, der 13jährige Adolf Pfeiffer, J. Fahrbach, Schmölzer, der 13jährige Egyd Aerts; die Clarinettisten: Kanina, Kotte, Cavallini, Thomas Fasano (blind); Hornisten: E. Lewy mit dem 7jährigen Richard Lewy, Roth, Ed. König, Eisner aus Petersburg; der Fagottist G. H. Kummer.

Harfenspieler: Parish-Alvars, Mad. Friedrichy-Holst, Melanie Lewy, Therese Brunner.

Guitarrespieler: Franz Stoll, Legnani, Madame Giuliani-Guglielmi, Regondi (auch Melophon), Vimercati (Mandoline).

Sänger: Anna Milder aus Berlin, Caroline König, Clara Novello, Mrs. Alfred Shaw, Dlle. Bothe aus Petersburg, Tenorist Cervati, Mad. Masi, Julie und Franziska Goldberg.

Anhang: A. Mertlick auf der Glasglockenharmonika, Franz Weber auf dem „Lithochymbalon“ (Alabasterstäbchen auf dem hölzernen Resonanzboden nach Gusikow's Idee), Giulio Regondi auf dem Melophon (und der Guitarre).

1841 bis inclusive 1845.

Pianisten: Thalberg, die 12jährige Sofie Bohrer, der 10jährige C. Filtsch, Helene Legrand, Bertha Lewig, Frl. Chlinjensperg, Mad. Erlanger, Th. Döhler, Theod. Kullak, Evers, der 12jährige Anton Rubinstein, der achtjährige Julius Benoni (mit eigenen Compositionen), Dlle. Friedrike Müller, Mad. Th. Wartel, J. Hoffmann, F. Schröder, Leop. v. Meyer, Eduard Pirkhert, J. A. Pacher, Ernst Pauer, Hugo Siebeneichen, Mérode, Rudolf Schachner, Moscheles, Seymour Shiff, Oscar Pfeiffer, Julie v. Grünberg, Alfred Jaell, Theodor Leschetizky, Amalie Mauthner, Henriette Heidenreich, Anna Capponi, Caroline Lukaseder, M. A. Russo, Willmers.

Violinspieler: C. Sivori, L. de St. Lubin, Céléstin Tingry aus Paris, Brüder Honegger aus Zürich, M. Erlanger, Bruder Stahlknecht (Violine und Cello), Theodor Haumann aus Paris, Vieuxtemps, A. Bazzini, J. Renner aus Petersburg, Adolf Simon, Turanics, Schwestern Milanollo, Josef Herzig, Brüder Hellmesberger, Fr. Prume, Jul. Stern, Louis Minkus, Molique H. W. Ernst.

Violoncellisten: Max Bohrer, Servais, Kossowsky, Laboretta, Mlle. Louise Christiani.

Bläser: Die Flötisten: G. Briccialdi, Ritter, Hrbeck (blind), Ed. Heindl, Colas; Clarinettist: C. Bärmann, Oboist: Lavigne, die Fagottisten: Braun und Neukirchner, die Hornisten: Eisner, Richard Lewy, die Posaunisten: Reißland und Bimboni, Trompeter: Maffei, Euphonionbläser: Ferd. Sommer.

Harfenspieler: Bochsa aus London, Mad. Eduarda di Bolivia, Dlle. Louise Diem (zugleich Sängerin), Mad. Krings-Eichthal, Parish-Alvars.

Guitarristen: Ed. Pique, Dlle. Nina Mona, J. Merz.

Sänger: Mrs. Alfred Shaw, Mrs. Bishop (mit dem Harfenspieler Bochsa); Mad. Elise Méerti, François Wartel, Tenorist Manas aus Neapel, Auguste Geißhardt, Annette Ambrosich, Gustav Hölzl, Betty Bury, Constanze Dotti, Gesanglehrer A. Negroni, François Berton. Die 40 französischen Pyrenäensänger.

Anhang: Mechaniker Fr. Kaufmann aus Dresden mit Musik-Automaten. Orgelspieler Ferd. Vogel aus Kopenhagen, Franz Wilczek auf dem „Tremolophon (eine Verbindung von Clavier und Physharmonika).

1846 bis inclusive 1849.

Pianisten: Lißt, Dreyschock, Sofie Bohrer, Charles Mayer, Mortier de Fontaine, Ferd. Waldmüller, Ignaz Tedesko, W. Studniczka, Enrichetta Merli (blind), Alexander Billet aus Petersburg, Clara Schumann, geb. Wieck, Thalberg, Heinrich Ehrlich, Litolff, Emilie Stiller, R. Willmers, Rosa Kastner, J. Dorer.

Violinspieler: Vieuxtemps, Molique, der 14jährige Josef Joachim, die 7jährige Wilhelmine Neruda, Ad. Simon, de Ahna, F. Laub, M. Hauser, H. W. Ernst, L. Leuthner.

Violoncellisten: Dunnuck, Röver, Selmar Bagge (mit der Pianistin Laura Stetter), Servais.

Bläser: Flötisten: Sidney-Pratten, E. Heindl; Clarinettisten: Blaes aus Brüssel (mit seiner Frau, der Sängerin Elisa Méerti), Catterini (auf einer tiefen Clarinette, genannt „Glicibarifono“); Hornisten: Vivier aus Paris, Richard Lewy.

Harfenspieler: William Streather, Parish-Alvars, A. E. Pratté.

Sänger: J. Pischek aus Stuttgart, Ehepaar Magnelli, Marie Sulzer, Frau Mazzini-Leidesdorf („Tenorsängerin“), Betty Bury. Mitwirkend in einigen Concerten: Jenny Lind.

Viertes Capitel.

Componisten-Concerte. Wohlthätigkeitsakademien. Concerteinrichtungen.

Componisten-Concerte, d. h. Musikproductionen, welche ein Tondichter lediglich behufs der Vorführung seiner Werke veranstaltet und selbst dirigirt, kamen in Wien zu keiner Zeit so häufig vor, wie in der Periode 1830 bis 1848. Nachdem die Virtuosen auf allen erdenklichen Instrumenten nur ihre eigenen Fabrikate vortrugen, wollten die Tondichter, welche unglücklicher Weise nicht zugleich Virtuosen waren, nicht zurückstehen, vielmehr selbstständig Zeichen ihres Lebens und Wirkens geben. Mit wenigen Ausnahmen waren es einheimische in Wien geborene oder doch ansässige Künstler, welche ihre Compositionen auf diese Art vorführten, wobei sie in der Regel mehr auf ihre Freunde und Bekannten als auf das große Publicum wirkten, auch mehr Applaus als Geld einnahmen.

Eine Persönlichkeit, die durch intensivere Begabung und ernstes Kunststreben hervorragte, war Franz Lachner, welcher in dem Decennium 1824 bis 1834 in Wien eine rühmliche Thätigkeit entfaltete. (Vergl. S. 315.) Am 23. Januar 1831 begegnen wir einer „Akademie des k. k. Hoftheater-Capellmeisters Franz Lachner im kleinen Redoutensaal"; sie galt der Aufführung seiner Cantate „die vier Menschenalter", deren Text von J. Gabriel Seidl in Wien gedichtet war. Lachner dirigirte; Frau Fischer-Achten, die Herren Hauser und Tietze sangen die Soli. Die Festcantate, welche Lachner im selben Jahre zur Eröffnung des neuen Musikvereinssaales componirte, haben wir erwähnt. — Im Jahre 1832 gab Lachner abermals eine Akademie im kleinen Redoutensaal, worin er lauter eigene Compositionen, Sinfonien, Ouverturen und die Introduction zum Oratorium „Moses" vorführte. Es bedurfte indeß nicht mehr der Veranstaltung eigener Concerte für Lachner, um seinen Compositionen den Weg zu bahnen: wir begegnen Orchesterstücken und vorzüglich Liedern

seiner Composition sehr häufig in den verschiedenen Concerten. Durch die „Preissinfonie" (1835) war er namentlich ein Liebling der Spirituel-Concerte geworden. Als Lachner mit dem Jahre 1836 nach München übersiedelte, wurden auch seine Compositionen (mit Ausnahme einiger Lieder) in den Wiener Programmen seltener.

Ein zweiter namhafter Componist, dem wir in den Concerten der dreißiger Jahre häufig begegnen, ist Conradin Kreutzer, von 1822 bis 1833 Capellmeister am Kärntnerthor-Theater, dann von 1833 bis 1840 am Josephstädter-Theater. Obgleich sein Talent vorwiegend für die lyrische Oper und das Lied geschaffen und hierin zumeist anerkannt war, fanden doch auch Orchesterstücke und (meist von ihm selbst vorgetragene) Claviercompositionen anerkennende Zustimmung. Kreutzer gab häufig „Akademien" im Jahre 1831 im kleinen Redoutensaale und im Hofoperntheater, 1834 im Musikverein, wobei seine Ouverture zur „Melusina" (dem ursprünglich Beethoven zugedachten Operntext von Grillparzer) zur ersten Aufführung kam rc. [1])

Diesen beiden, bald in ganz Deutschland gefeierten Componisten schloß sich bald ein jüngerer dritter an, dessen Ruf sich eben über Oesterreich hinaus zu verbreiten begann, als ein früher Tod ihn im kräftigsten Aufstreben unterbrach. Es war Ferdinand Füchs, ein liebenswürdiges, edles Talent, wenngleich kein eigenthümliches oder mächtiges. Füchs (geb. 1811 in Wien) gab sein erstes Concert am 24. Jänner 1836, sein zweites im Jahre 1841 im Musikvereinssaal; er führte darin eigene Compositionen vor und producirte sich zugleich als tüchtiger Violinspieler. Er starb am 6. Januar 1848, kurz nachdem die Aufführung seiner Oper „Gutenberg" (in Wien, Prag, Graz u. s. w.) sein Talent zu bedeutenderer Geltung gebracht hatte. Einige Lieder von Füchs erhielten sich noch durch einige Jahre auf den Wiener Concertprogrammen, das Uebrige ist verschollen.

Otto Nicolai (vergl. S. 315) gab in den Jahren 1843, 1845 und 1847 (zum Abschied) eigene Concerte, worin Opern- und Kirchenmusik, Lieder und Virtuosenstücke, deutscher und italienischer Styl bunt abwechselten. Ein Kritiker äußerte nicht mit Unrecht: das Ganze sei ein Rebus, welches der wahre musikalische Geschmack Nicolai's eigentlich sei?

Ein anderer jüngerer Componist, Josef Netzer (geb. zu Imst in Tirol 1808, † in Graz 1864), gab 1838 ein Concert im Kärntnerthor-Theater. Seine Werke (Ouverturen, Lieder rc. fanden eine kühle Aufnahme; später hat er sich durch seine romantische Oper „Mara" vorübergehenden Ruf erworben, um bald gänzlich zu verstummen.

Auch das Hofcapellmeister-Kleeblatt Aßmayer, Preyer und Randhartinger finden wir unter den Concertgebern. Aßmayer's Akademie im großen

[1]) Die ganze Oper „Melusine" wurde am 9. April 1835 im Josefstädter Theater gegeben.

Redoutensaal (1843) enthielt eine Sinfonie, einen Psalm und Chöre; Gottfried Preyer brachte (1838) neben größeren Werken auch Lieder, von denen sich manche durch längere Zeit auf den Concertprogrammen erhielten, während seine Instrumentalcompositionen keinen Eindruck machten. Dasselbe gilt von B. Randhartinger, welcher in seiner Akademie (1842) selbst als Liedersänger mitwirkte.

Von älteren Wiener Componisten erschienen mit einer Art Hartnäckigkeit noch in den vierziger Jahren Johann Horzalka (1844) und Joachim Hoffmann. Letzterer brachte noch im Jahre 1847 eine im Jahre 1819 componirte Sinfonie zur allgemein bestürzenden Aufführung.

Ein trauriges Bild der Vergänglichkeit bot die Akademie, welche am 5. December 1844 der „k. k. pensionirte Hoftheatercapellmeister" Adalbert Gyrowetz gab und mit eigenen Compositionen ausstattete. Die Ouverture zu seiner Oper „Mirina", einer seiner Knabenchöre und seine ergötzliche „Dorfschule" (von Staudigl mit den Sängerknaben vorgetragen) bildeten die Hauptnummern des Programms. Fünfundzwanzig Jahre früher hatte man sich zu seinen Opern gedrängt und sang entzückt die Melodien aus „Agnes Sorel" und dem „Augenarzt"; nun ließ man sich dieselben Melodien gefallen, um dem greisen, dürftigen Meister, dem ehemaligen Freunde und Schützling von Haydn und Mozart, ein Almosen zuzuwenden [1]).

An komischen Erlebnissen fehlte es übrigens in diesem Concertgenre auch nicht. 1842 entsetzte der Harfenspieler Mr. Bochsa das Publicum im großen Redoutensaal mit einem „melodramatisch-sinfonischen Tonbild in sieben Abtheilungen: die Gewalt der malenden Tonkunst". Darin wurden die verschiedenen „Gefühle", die Liebe, die Hoffnung, sogar die „Erfahrung" steckbrieflich geschildert. Ein ähnliches Monstrum brachte 1845 Herr Josef Geiger im Kärntnerthor-Theater zu Gehör. Es hieß: „Charakteristisches Tongemälde im Sinfonienstyl". Erster Satz: Kaiser Max auf der Martinswand u. s. f. Hierauf wurde eine von der neunjährigen Constanze Geiger componirte „Preghiera" von der Artillerie-Musikbande (!) aufgeführt. Frl. Constanze hat mit ihren vielen Talenten auch noch späterhin das Wiener Publicum hartnäckig erfreut. Herr Geiger erfuhr sehr milde Behandlung von Seiten der Kritik — er war Clavierlehrer am kaiserlichen Hofe.

Gänzlich unbeachtet blieben die Compositionsproben, welche in den dreißiger Jahren die einheimischen Tonsetzer Gottfried Salzmann (geb. 1797) und Josef Panny (geb. 1794, † 1838) in ihren Akademien vorlegten. Glücklicher waren die Liedercomponisten Proch, Hackel und Hölzl. Heinrich Proch, 1811 in

[1]) Adalbert Gyrowetz, geb. 1763 in Budweis (Böhmen), wurde Secretär zu dem durchaus musikalischen Hause des Grafen Fünfkirchen, reiste mehrere Jahre in Italien, Frankreich und England und wurde 1804 Capellmeister am Wiener Hofoperntheater. Er hat an 30 Opern, 20 Ballete und eine Unzahl von Instrumentalcompositionen geschrieben. Gyrowetz, der noch im hohen Alter zu seinem Vergnügen täglich componirte, starb in Wien am 22. März 1850, 87 Jahre alt.

Wien geboren, bildete sich nach absolvirten Rechtsstudien zum tüchtigen Violinspieler, componirte in jedem Genre und dilettirte auch als Dichter und Schriftsteller [1]). Schon im Jahre 1836 beginnt die Reihe selbstständiger Concerte Proch's, welche er als Hofcapellmitglied und später als Hoftheatercapellmeister durch ein Decennium mit schmeichelhaftem Erfolg fortsetzte. Dieses Decennium — am 7. Febr. 1836 wurde das „Alpenhorn" zum erstenmal öffentlich gesungen — umschließt auch vollständig die Zeit der Beliebtheit seiner Lieder. Proch trat in seinen Concerten in drei oder eigentlich vierfacher Eigenschaft auf: als Dichter, als Componist, als Violinspieler und schließlich als Pianist, nämlich beim Accompagnement der von ihm gedichteten und componirten — somit aus dem Regen in die Traufe gekommenen — Lieder. Die außerordentliche Popularität der letzteren ist bekannt. Proch war einer der Ersten, welche ein obligates Violoncell oder Waldhorn als Liederbegleitung in Mode brachten. Mitunter combinirte er auch Cello und Horn oder ließ (wie in den „zwei Träumen") zur Erzielung der wünschenswerthen Sentimentalität gar zwei Violoncells streichen. In seinen späteren Concerten wirkte Proch nicht mehr als Violinspieler mit; am 26. December 1845 dürfte das letzte stattgefunden haben. Proch verstand es, sich zur rechten Zeit zurückzuziehen. Von seinen in ähnlichem Geist wirkenden und beliebten Rivalen ist Anton Hackel (geb. 1799 in Wien, † daselbst 1846) rasch verschollen. Er war k. k. Rechnungsbeamter und sentimentaler Liedercomponist; 1843 gab er ein eigenes Concert. Gustav Hölzl, als Baßbuffo ein höchst verdienstvolles Mitglied des Hofoperntheaters, tauchte als Liedercomponist gegen die Mitte der vierziger Jahre auf und producirte seine theils heiteren, theils empfindsamen Bänkel in zahlreichen eigenen und fremden Concerten noch in den sechziger Jahren. Ein äußerst fruchtbarer, sehr mäßig begabter Componist, dem es trotzdem nie an einem Verleger fehlte — er war nämlich beides in einer Person — war Carl Haslinger, der Sohn und Geschäftsnachfolger des Musikhändlers Tobias Haslinger. Carl Haslinger (geb. 1816, † 1869 in Wien), in jüngeren Jahren ein brillanter Clavierspieler, brachte 1842 seine Composition der Schiller'schen „Glocke" im großen Redoutensaal zur Aufführung. Außerdem pflegte er in den vierziger und fünfziger Jahren einige Privatsoiréen („Novitäten-Abende") in jedem Winter zu geben, wobei der freundliche Hausherr in seiner Tripel-Eigenschaft als Componist, Clavierspieler und Musikverleger sich Dank erwarb. Von einheimischen Componisten haben in dieser Eigenschaft noch Concerte veranstaltet: Johann Rufinatscha (1846), Frl. Nina Stollewerk (1848) und der Kritiker Dr. A. J. Becher (vergl. S. 322). Letzterer fand als Componist nicht die mindeste Sympathie im Publicum, weder mit seinen (1846

[1]) Der „Sammler" credenzt häufig nicht blos Gedichte, sondern auch „Aphorismen" von Proch. Z. B.: „Die Liebe ist der schönste Traum in diesem Leben; wenn nur das Erwachen nicht wäre!" (Nr. 105 vom Jahre 1834.)

im Musikvereinssaal vorgeführten) Streichquartetten noch mit der „Sinfonie" und „Violoncell-Fantasie", die er 1847 im großen Redoutensaal aufführen ließ. Letzteres Concert war übrigens gesteckt voll, weil darin Jenny Lind (damals der stärkste denkbare Magnet) eine Arie aus Haydn's Schöpfung sang [1]).

Uebergehen wir von den zahlreichen einheimischen zu den wenigen fremden Componisten, welche in Wien ihre Schöpfungen durch eigene Concerte bekannt machten, so stoßen wir zweimal (1842 und 1847) auf den schwedischen Musikdirector Franz Berwald. Als Mensch anregend, geistreich, mit großer Neigung zur Bizarrerie, ermangelte Berwald als Tondichter empfindlich der schöpferischen Kraft und Fantasie. In seinen trockenen Compositionen sprechen nur diejenigen Partien an, welche schwedische Nationalmelodien verwendeten, vollends wenn Jenny Lind selbst sie sang, wie es in Berwald's Akademie vom 6. Jänner der Fall war. Ein Stuttgarter Componist, August Walter, erschien ebenfalls zweimal (1843 und 1845) mit eigenen Orchester- Vocalcompositionen und mißfiel beide Male gründlich. In beinahe heimlicher Weise (nämlich in Streicher's Claviersalon) stellten sich zwei namhafte norddeutsche Componisten einem kleinen Theil des Wiener Publicums vor. Wilhelm Taubert aus Berlin producirte, von Jenny Lind unterstützt, 1846 eine Reihe seiner kleinen Compositionen. Im Jahre 1844 veranstaltete der geistvolle Balladencomponist Dr. Carl Löwe aus Stettin ein bescheidenes „Privat-Concert" in Streicher's Salon, wobei er eine Anzahl seiner besten Gesänge selbst vortrug. Concert und Concertgeber gingen spurlos vorüber; das einzige Resultat war, daß Schmidt's Musikzeitung (Nr. 91) ihrem lobenden Bericht ein Verzeichniß von Löwe's Compositionen beifügte und dadurch bewies, daß dieser für Wien nicht existirende bedeutende Tondichter doch überhaupt existire.

Wichtiger und pomphafter war das Erscheinen zweier berühmter Componisten aus Paris: Felicien David und Hector Berlioz. Felicien David [1]), ein echtes, aber auf engsten Kreis beschränktes, im eigentlichen Sinn bornirtes Talent,

---

[1]) Ein Becher'sches Quartett veranlaßte Grillparzer zu folgendem Epigramm von wahrhaft vernichtender Anschaulichkeit:

„Dein Quartett klang, als wenn Einer
Mit der Axt gewicht'gen Schlägen,
Und drei Weiber, welche sägen,
Eine Klafter Holz verkleiner!"

[2]) Felicien David, geb. 1819 in Cadenet (Vaucluse), trat erst mit 20 Jahren in das Pariser Conservatorium. Als die Secte der St. Simonisten, welcher D. angehörte, 1833 von der Regierung aufgelöst wurde, begab sich eine Anzahl derselben, worunter auch David, nach dem Orient, um die neue Lehre zu verbreiten. Nach drei Jahren kehrte D. aus Egypten nach Paris zurück, wo er die im Orient empfangenen musikalischen Anregungen und Volksmelodien verwerthete und im December 1844 die „Wüste" aufführte. D. lebt in Paris.

hat sein ganzes musikalisches Vermögen in dem einen Werk „Die Wüste" ausgegeben. Nachdem diese „Sinfonie-Ode" in Paris ungemein Aufsehen gemacht, reiste er damit im Ausland herum. David kam im December 1845 nach Wien und führte einigemal im Theater an der Wien und im Kärntnerthor-Theater seine „Wüste" auf, deren fremdartiger Reiz anfangs ungemein fesselte, sich aber bei den folgenden Wiederholungen rasch abstumpfte. Die übrigen bedenklich schwachen Compositionen David's (Es dur-Sinfonie, Vocalchöre, Romanzen) ließen gänzlich kalt und wurden von dem urtheilsfähigen Theil der Kritik übel mitgenommen. Jedenfalls hatten die ersten Aufführungen der „Wüste" Sensation gemacht und dem Componisten viele Ovationen in Wien verschafft. Bedeutender war das Aufsehen, das Berlioz[1]) machte. Er kam im November 1845, gab vier Concerte im Theater an der Wien, denen ein fünftes und sechstes (Jänner 1846) im großen Redoutensaal folgte. Die von Berlioz vorgeführten Orchestercompositionen waren die Sinfonie fantastique, die Harold-Sinfonie, Liebesscene und Fee Mab aus „Romeo", zweimal „Romeo und Julie" vollständig, die Ouverturen zu „Lear", „Carnaval romain" und die Sologesänge „Le jeune pâtre breton", „Bolero" (Frl. Treffz) und „Le chasseur danois" (Staudigl). In Berlioz lernte das Wiener Publicum den isolirten Gipfelpunkt einer modernen musikalischen Romantik kennen, von deren Existenz es keine Ahnung gehabt. In dem musikalisch gebildeten Theil der Hörerschaft, wie in der Journalistik gab es in der Beurtheilung und Schätzung dieses Componisten schroffsten Zwiespalt, der größte Theil der Kritik lautete ablehnend, verdammend. Das große Publicum jedoch fühlte sich entschieden angezogen; Berlioz sah den Concertsaal stets gefüllt und konnte mit dem Applaus, wie mit dem materiellen Ertrag vollkommen zufrieden sein. Es unterliegt keinem Zweifel, daß hauptsächlich das ganz Fremdartige, Absonderliche dieser Compositionen und deren unerhörte Instrumentaleffecte es waren, was die Wiener so sehr fesselte und blendete. An den Erfolgen Berlioz' wie David's hatte die Neugierde einen großen Antheil. Man bestaunte und besprach die seltenen, „von weit her" gekommenen Vögel — nachdem sie fortgezogen waren, vergaß man sie. Daß Berlioz einen tieferen, anhaltenderen Eindruck nicht zurückgelassen, geschweige ein Bedürfniß nach seiner Musik, erhellt aus der totalen Vergessenheit, in welche mit dem Moment von Berlioz' Abreise seine Compositionen verfielen. Nur der „römische Carneval" wurde einigemal im

---

[1]) Hector Berlioz, geb. 1803 in Côte-Saint-André (Departement St. Isère), führte seine ersten Orchestercompositionen 1828 in Paris auf. Im Jahre 1843 bereiste er als Concertgeber Norddeutschland, zwei Jahre später Wien, Prag und Pest. — Nach Wien kam er noch einmal im December 1866, um seine dramatische Legende „Faust's Verdammung" in dem Gesellschafts-Concert persönlich zu dirigiren. B. lebte in Paris als ständiger Secretär der Akademie der Wissenschaften und Bibliothekar des Conservatoriums bis zu seinem am 9. März 1869 erfolgten Tode.

Jahre 1846 von Joh. Strauß in dessen Garten-Concerten gespielt — es ist auch charakteristisch, daß gerade dieses äußerlich glänzendste, aber innerlich kühlste, seelenloseste Stück von Berlioz weitaus den größten Beifall gefunden hatte. Es währte 10 Jahre, bis Eckert und nach ihm Dessoff und Herbeck einzelne Compositionen von Berlioz wieder der unverdienten Vergessenheit entrissen [1]).

Die Zahl der Wohlthätigkeitsakademien war in der Periode 1830 bis 1848 überaus groß. Vom künstlerischen Standpunkt ist über diese Art drückender Besteuerung des Publicums und der Künstler kaum etwas zu sagen. Die Programme blieben bunt, lang und virtuosenreich wie zuvor — das entsprach dem musikalischen Geschmack jener Tage vollkommen. Die vorzüglichste Anziehungskraft ging von den mitwirkenden Opernsängern und Sängerinnen aus, die auch stark im Wohlthätigkeitsathem gehalten wurden. In einer Akademie von 1831 sang zum erstenmal Frl. Jenny Lutzer, die später gefeierte Primadonna. Den trefflichen Bariton Pöck vom Josefstädter Theater begegnen wir anfangs der dreißiger Jahre häufig auf den Concertprogrammen. 1838 traten Erl und die Hasselt zum erstenmal auf; gleich ihren trefflichen Collegen am Kärntnerthor-Theater, Staudigl, Wild, Schober, Lutzer, wirkten sie häufig in Concerten mit. Gegen die Mitte der vierziger Jahre tauchten die Sängerinnen Wildauer, Therese Schwarz, Betty Bury und der Tenorist de Marchion auf, ihre Liedervorträge gehörten zu besonders häufigen und beliebten in den verschiedenen Concerten.

Aus der Unzahl von Akademien heben wir einige Schubert-Concerte hervor, obwohl sie wenig Aufsehen machten. Ferdinand Schubert [2]) sorgte in den dreißiger und vierziger Jahren so ziemlich isolirt für das Andenken seines ver-

---

[1]) Der Ruhm, zuerst mit entschiedener Wärme und Sachkenntniß auf Berlioz hingewiesen zu haben, gebührt in Oesterreich A. W. Ambros in Prag, der in Nr. 120 der Wiener Musikzeitung von 1845 (also noch vor dem persönlichen Auftreten Berlioz') eine ausführliche Würdigung der „Lear-Ouverture" brachte. Als Berlioz in Wien concertirte, benahm sich die Wiener Kritik ungemein unsicher, verlegen und zurückhaltend. Nach Berlioz' dritter Akademie (im November 1845) hatte die Wiener Musikzeitung noch kein Votum über diese außerordentliche Erscheinung abgegeben; erst am 2. December brachte dies Blatt eine eingehende und zwar sehr enthusiastische Charakteristik Berlioz' aus der Feder Dr. Becher's. Mit einem langen, begeisterten Artikel über Berlioz („H. Berlioz in Prag" in der Zeitschrift „Ost und West" vom 22. und 24. Jänner 1846) machte auch der Verfasser dieses Buchs sein erstes schriftstellerisches Debüt. Wenn er in späteren Jahren kühler und strenger über Berlioz dachte, so durfte er sich zum Troste wenigstens sagen, daß es Rob. Schumann, dem ersten und glühendsten Kämpen für Berlioz, genau ebenso ergangen ist.

[2]) Ferdinand Schubert, geb. in Wien 1794, stand von seinen Geschwistern dem um drei Jahre jüngeren Bruder Franz im Leben am nächsten und hat ihm auch

ewigten Bruders Franz Schubert. Er gab (meist zum Vortheil dürftiger Schullehrerwitwen) mehrere Akademien, deren Programm gänzlich oder zum größten Theil aus Compositionen von Franz Schubert bestand. In einem solchen Concert (1838) kamen zum erstenmal Stücke aus der Oper „Fierabras“ zur Aufführung. Ferdinand Schubert dirigirte, Staudigl sang, Sofie Schröder declamirte. Ein zweites von Ferdinand Schubert veranstaltetes Concert (1841) enthielt das deutsche „Stabat mater“ von Franz Schubert. Auch der Componist und Musikschulinhaber Michael Leitermayer gab 1835 eine „Akademie, dem Andenken seines Jugendfreundes Fr. Schubert geweiht“. Das Programm bestand nur aus Schubert'scher Musik; Ferdinand Schubert dirigirte. Derselbe M. Leitermayer veranstaltete in den dreißiger Jahren häufig Akademien im „Apollosaal“ (Schottenfeld); Orchester und Chor bestand meist aus Dilettanten und Vereinsmitgliedern. — Auch das „Andenken seines verblichenen Freundes Ignaz v. Seyfried“ ehrte Leitermayer durch eine eigene Akademie.

Für die „Ueberschwemmten in Pesth und Ofen“ fanden 1838 viele Akademien statt; an einigen betheiligten sich auch mitwirkende Dilettanten aus der hohen Aristokratie. Der alte Gyrowetz dirigirte eine solche „Ueberschwemmungs-Akademie“ im Universitätssaal, zu welcher Lenau einen Prolog gedichtet hatte, den L. Löwe vortrug. Im J. 1833 gab der „Kirchenmusikverein zu St. Anna (gegründet 1827 unter dem Protectorat des Fürsten Ferdinand Lobkowitz) eine Wohlthätigkeitsakademie im großen Redoutensaal, wobei Beethovens 9te Sinfonie — unter J. v. Seyfried's Direction — zur gutgemeinten Aufführung kam. Aus der Zahl der „Akademien“ von 1840—48 erwähnen wir folgende: die letzte Akademie für die „juridischen Witwen“ im Universitätssaal (20. April 1840); die darin aufgeführte „Nächtliche Heerschau“ von E. A. Titl wurde in den nächsten Jahren häufig wiederholt. Am 31. Mai 1842 genoß Wien die erste Aufführung von Rossini's „Stabat mater“. Es wurde unter Donizetti's Leitung von Sängern der italienischen Oper im großen Redoutensaal zu wohlthätigem Zweck gegeben. Am 17. April 1843 feierte man das Ordensjubiläum des Erzherzogs Karl mit einem Festconcert im großen Redoutensaal, wobei vorzüglich Compositionen des persönlich anwesenden Tonsetzers Sigmund Ritter von Neukomm zur Aufführung kamen [1]). Die „Gesell-

die Augen zugedrückt. Ferdinand Sch. wurde 1824 Lehrer an der Normalhauptschule zu St. Anna und 1851 Director derselben. Er starb 1859 in Wien.

[1]) Sigismund Neukomm, geb. 1778 in Salzburg, anfangs Schüler von Michael Haydn, kam 1798 nach Wien, wo Josef Haydn für seine höhere Ausbildung sorgte. Von 1806—1809 lebte N. in Rußland und Schweden, dann ging er nach Paris, wo er als Pianist bei dem allmächtigen Fürsten Talleyrand an Dusseks Stelle trat. Mit Talleyrand kam Neukomm 1814 auch nach Wien zum Congreß und führte ein zur Erinnerung an Ludwig XVI. componirtes Requiem in Gegenwart aller Potentaten in der Stefanskirche auf. Talleyrand verschaffte ihm Orden und den Adel. 1841 ging N. als Musikdirector Don Pedro's nach Brasilien, kehrte aber

schaft der adeligen Damen" gab nach vielen Jahren wieder ein Concert im großen Redoutensaal (1845); seither haben wir kein musikalisches Lebenszeichen von ihr erhalten. Ganz unbeschränkt herrschte das „ewig Weibliche" in einer Wohlthätigkeitsakademie am 6. April 1845, welche unter der Leitung von Mad. Hasselt ausschließlich aus Damen-Productionen zusammengesetzt war.

Vollständigkeitshalber sei erwähnt, daß im Musikvereinssaal im J. 1841 die Shakespear-Vorlesungen des trefflichen Holtei stattfanden, dann im J. 1844 die Productionen des Improvisators Dr. O. L. B. Wolff aus Jena und des oberösterreichischen Dialectdichters Franz Stelzhammer.

Was die in der Periode von 1831 — 1848 benützten Concertlocalitäten betrifft, so übte der neue Musikvereinssaal „unter den Tuchlauben" eine überwiegende Herrschaft. Der große Redoutensaal war nur für große Orchester-Concerte praktisch, der kleine kam für Concerte alsbald gänzlich außer Gebrauch. Der Universitätssaal öffnete sich noch ein- höchstens zweimal des Jahres Wohlthätigkeits-Concerten, namentlich für die „Juristen-Witwen"; mit dem Jahre 1840 brach er sein ohnehin sehr lose gewordenes Verhältniß mit der Tonkunst definitiv ab. Im „landständischen Saal" setzten sich noch durch einige Jahre die Spirituel-Concerte fort, bis auch diese im J. 1832 (dann endgültig 1838) ihre Zuflucht zum neuen Musikvereinssaal nahmen. Die kleineren ehemals beliebten Concertlocalitäten („Mehlgrube", „Müller'sches Gebäude", „römischer Kaiser") waren schon im Jahre 1830 so gut wie verschollen; noch einmal, in viel späterer Zeit, feierte der seither renovirte Saal zum „römischen Kaiser" (auf der Freiung) eine kurze musikalische Auferstehung: als Frau Clara Schumann (1859) eine Serie von Privat-Concerten daselbst gab. Neben dem Musikvereinssaal blieb den Virtuosen ihr ältestes Asyl noch lange Zeit offen und wurde in den dreißiger Jahren fleißig benutzt: die beiden Hoftheater. Im Burgtheater hörte die Sitte, sich in den Zwischenacten des Schauspiels zu produciren, früher auf, im Hofoperntheater sind in den dreißiger Jahren Virtuosen-Concerte als Zugaben zu Ballets noch sehr häufig; wir finden noch im J. 1838 Clara Wieck, im J. 1839 Bériot im Hofoperntheater zwischen den Acten einer gewöhnlichen Theatervorstellung concertiren. Mit den Productionen der Geschwister Neruda und der Schwestern Dulcken im J. 1850 haben Zwischenact-Productionen in den Hoftheatern wohl gänzlich aufgehört: sie würden uns heutzutage weder mit der Würde des Künstlers noch des Theaters recht harmonirend erscheinen. In den Provincialhauptstädten hat sich die Sitte solcher Zwischenact-Concerte noch bis heute erhalten, in den zwanziger und dreißiger Jahren bildeten sie sogar die Regel, was sich aus dem Mangel geeigneter

nach 4 Jahren zu Talleyrand nach Paris zurück, von wo er verschiedene große Reisen unternahm. 1842 dirigirte er das Fest-Concert zur Feier der Enthüllung des Mozartdenkmals in Salzburg. N. starb 1858 in Paris, im Alter von 80 Jahren.

Concertsäle, aus der geringeren Masse des Publicums und aus der ungetheilten Anziehungskraft der Bühne erklärt. In Wien haben auch bis in unsere Zeit die Vorstadtbühnen nicht ganz aufgehört sich Virtuosen darzubieten, wenngleich weit seltener als in früherer Zeit, wo vor allen das Wiedner Theater in seiner halb musikalischen Stellung, mitunter auch das Josefstädter und Leopoldstädter Theater häufig der Schauplatz von Virtuosenproductionen waren. Kleinere Concerte von halb privatem Charakter finden wir um die Mitte der vierziger Jahre in den Salons der Claviermacher Streicher und Bösendorfer. Die Benützung dieser Privatsalons nahm in den folgenden 20 Jahren ungemein zu. In den größeren Concertsälen gab es zweierlei Plätze: Parterre und Gallerie. Die Erfindung des „Cercle", als des vornehmsten und theuersten Platzes, auf dem Podium selbst, gehört der neuesten Zeit an. Factisch stammt sie von Lißt's Concerten im Musikvereinssaal her. Da Lißt ohne Orchester spielte, kam man auf die zweckmäßige Idee, das ganze sonst dem Orchester gewidmete Podium dem andrängenden Publicum einzuräumen, für dessen Lißt-Enthusiasmus Parterre und Gallerie des Musikvereinssaales niemals ausreichten. Da umgaben denn die schönen und eleganten Damen in üppigem Kranz ringsum das Clavier des gefeierten Künstlers, der eine solche Umgebung jederzeit zu schätzen wußte. Trotzdem war der „Cercle" damals noch ein factischer Behelf, keine de jure bestehende dritte und theuerste Kategorie der Concertplätze. Als „nobler" Platz par excellence galt (auch bei Lißt's Concerten im J. 1846) die Hauptgallerie gegenüber dem Podium. Dieser unbequeme und mühsam auf einer engen Wendeltreppe zu erklimmende Platz war der eleganteste und theuerste: unbegreiflicherweise, möchte man beisetzen. Die Einrichtung war offenbar vom großen Redoutensaal hergenommen, dessen stattliche und auf lichter breiter Treppe leicht erstiegene Gallerie diesen alten, nie angezweifelten Vorrang allerdings eher verdiente. Gegen Ende der vierziger Jahre wurden im großen Redoutensaal die Galleriesitze den Parterresitzen in Preis und Ansehen gleichgestellt, im Musikvereinssaal erfuhren sie aber die verdiente Unterordnung unter der Würde des Cercles und des Parterres. Auf den Concertzetteln figurirt die Bezeichnung „Cercle" meines Wissens erst bei Hellmesberger's Quartettsoiréen im November 1849.

Durch Lißt kamen auch die Nachtconcerte in Wien auf, welche nach dem Theater um 1/2 10 Uhr begannen. Die Noth hatte dies Auskunftsmittel geschaffen, mit ihr hielt die Mode es eine zeitlang aufrecht. Es war nämlich bis zum J. 1848 ein Privilegium der Theater, daß zur Theaterzeit keine andere öffentliche Production stattfinden durfte. Die gewöhnliche Concertzeit war die Mittagsstunde, damit reichte man bei dem Mangel an Concertsälen während der Virtuosenüberfluthung 1836—1846 nicht aus.

Die „Nacht-Concerte" widerstrebten zu sehr der bürgerlichen Lebensordnung der Wiener, als daß sie jemals hätten beliebt werden können. Die Journale wurden nicht müde, darüber zu klagen. Nur bei großer Anziehungskraft

eines Virtuosen füllte sich der Musikvereinssaal auch nach dem Theater, Concertgeber zweiten Ranges haben regelmäßig das Wagstück gebüßt, gleichfalls als „Könige der Nacht" auftreten zu wollen. Außer Lißt haben noch Servais, Dreyschock, Leop. v. Meyer, Madame Eichthal u. A. ausnahmsweise zur Nachtstunde concertirt. Mit dem Jahr 1848 hörte dies Experiment vollständig auf. Im Anfang der dreißiger Jahre betrug der Concertpreis eines Sitzes im Musikvereinssaal in der Regel 2 fl. C. M.; seit Lißt und Thalberg stieg er auf drei Gulden. Zu ihrem Schaden glaubten auch minder berühmte Virtuosen es ihrer Ehre schuldig, nicht unter diesen Preis herabzugehen, obwohl die Journale es an offenen und Seitenhieben auf die „Dreigulden-Concerte" nicht fehlen ließen. Den Beisatz: „Sämmtliche Sperrsitze vergriffen" glauben wir zum erstenmal auf Thalbergs Concertzetteln von 1838 bemerkt zu haben.

In den dreißiger Jahren waren die Claviere von Conrad Graf und Carl Stein die beliebtesten und in Concerten am häufigsten verwendet. Thalberg spielte noch im J. 1835 auf Graf'schen Instrumenten. In den vierziger Jahren finden wir als Claviermacher Ignaz Bösendorfer und J. B. Streicher en vogue, letzterer brachte nach dem Tode seines Vaters Andreas Streicher (1833) die altberühmte Firma in neuen Flor. Lißt und Thalberg spielten in den vierziger Jahren abwechselnd Pianos von Streicher und Bösendorfer; Dreyschock und Clara Wieck ausschließlich Streicher'sche. Um das J. 1847 begann die Clavierfabrik von Ed. Seuffert in Ruf zu kommen; nach Seuffert's Tod hat bekanntlich ihr gegenwärtiger Besitzer Friedrich Ehrbar sie zu hoher künstlerischer Vollendung und zu europäischem Ruf gehoben.

Fünftes Capitel.

Charakter der vormärzlichen Concertepoche.

Der Zustand des öffentlichen Musiklebens gegen den Ausgang der dreißiger Jahre bietet ein belebtes, aber kleinliches Bild. Es trägt den Stempel des Ueppigen, oberflächlich Amüsirenden, den Charakter eines zwischen fader Sentimentalität und flimmerndem Witz sich schaukelnden Sinnenlebens. Der entsprechende musikalische Aufputz einer Periode geistiger Unthätigkeit und größter politischer Verkommenheit in Oesterreich! Von allen großen geistigen Interessen abgesperrt, warf sich das Wiener Publicum auf den Cultus der kleinlichen, auf das schlechtweg Zerstreuende und Unterhaltende in der Kunst. Die Theater florirten nicht nur, sie bildeten den Hauptgegenstand der Conversation, die wichtigste Rubrik der Journale. In Ermangelung politischer Organe und politischer Interessen las man mit Hingebung und wunderlicher Wichtigkeit die „Theaterzeitung", den „Humorist", den „Sammler" u. s. w. Auf musikalischem Gebiete herrschte die italienische Oper, das Virtuosenthum und der Walzer. Strauß und Lanner standen auf dem Höhepunkt ihrer Beliebtheit. Fern sei es von mir, das echte und glänzende Talent dieser beiden Männer zu unterschätzen, welche in ihrer Anspruchslosigkeit doch die in sich vollendetsten, originellsten und hinreißendsten Erscheinungen des Wiener Musiklebens jener Epoche bilden. Um Strauß und Lanner darf jede Nation Oesterreich beneiden. Sie haben die Walzerform mit einem ungeahnten musikalischen Reiz und wahrhaft poetischen Leben erfüllt. Sie interessirten den Musiker und beglückten das Volk. Allein von dem begeisterten Taumel, in welchen sie Wien versetzten, kann man sich kaum noch eine richtige Vorstellung bilden. „Sperl" und „Volksgarten" waren an Strauß- und Lannertagen factisch die beliebtesten und besuchtesten „Concertlocalitäten". An Novitäten fehlte es nie; im Jahre 1839 hatten Strauß und Lanner jeder bereits über 100 „Werke" veröffentlicht. Ueber jede neue Walzerpartie geriethen die Journale in Entzücken, es erschienen zahllose Artikel über Strauß und Lanner, schwärmerisch, humoristisch, pathetisch und jedenfalls länger, als man sie Beethoven und Mozart

widmete. Daß dieser süß betäubende Dreivierteltact, der sich aller Köpfe und Füße bemächtigt hatte, nothwendig die große, ernste Musik in den Hintergrund drängte und die Zuhörer zu einer geistigen Anstrengung immer unfähiger machte, begreift sich. Zur selben Zeit herrschten wie geheim verbündete Mächte M. G. Saphir und Heinrich Proch. — Saphir hatte sich durch seinen, mit vollendeter Charakterlosigkeit gepaarten blendenden Witz zum obersten Beherrscher der Wiener Journalistik und zum Lieblingsgötzen des Wiener Publicums hinaufgeschwungen. In Saphir's Witzen lebte und webte man, Saphir war geschmeichelt und gefürchtet wie kein Zweiter. Die Souveränetät des Witzes, der Späße und Wortverdrehungen beherrschte auch seine Kritik und corrumpirte die der übrigen Leute in Wien. Von Musik verstand Saphir gar nichts, dennoch schrieb er oft und gern darüber, wenn es sich darum handelte, einen ihm angenehmen Virtuosen in den Himmel zu erheben oder einen mißliebigen in den Koth zu treten. Mochte er in dem einen und dem andern Fall noch so sehr Unrecht haben, die Phalanx der Lacher war auf seiner Seite und das Glück eines Concertgebers mittelst einiger witziger Einfälle gemacht oder vernichtet. Der „Humorist" (ein schlecht redigirtes und abgesehen von Saphir's eigenen Aufsätzen ganz gehaltloses Blatt) übte seinen verderblichen Einfluß auf die Wiener Gesellschaft durch volle 21 Jahre. In directen Rapport mit dem Publicum stellte sich Saphir durch die großen „Akademien", deren er (etwa von 1834 bis 1847) jährlich zwei bis drei veranstaltete. Diese Akademien, deren Locale Anfangs das Josefstädter, einige male das Wiedner-, zuletzt das Hofoperntheater war, bildeten eine Chrestomathie alles Künstlerthums, das sich eben in Wien befand. Die berühmtesten Virtuosen und Sänger, die gefeiertsten Künstler des Burgtheaters und der Oper wirkten in Saphir's Akademien mit; denn wer von ihnen wäre so thöricht gewesen, durch eine Ablehnung sich dem Zorne Saphir's auszusetzen oder die Aussicht auf ein witziges Lob zu verscherzen? Saphir's Akademien waren die besuchtesten und beliebtesten, die es in Wien gab; man drängte sich stundenlang zuvor um die theuern Plätze. Und so wie das Publicum schwelgte in Saphir's antithesenreichen empfindsamen Gedichten und unersättlichen Wortspielen, so wetteiferte die Journalistik in wahrhaft byzantinischer Vergötterung dieser Akademien [1]).

Der corrosive Einfluß des Saphir'schen Witzes fand eine merkwürdige Ergänzung und Verstärkung in Prochs musikalischer Sentimentalität. Letzterer wurde in seiner bescheideneren und honneteren, aber in ihren Folgen ebenfalls

[1]) Bäuerle's Theaterzeitung, welche im Gegensatz zu der leidenschaftlichen, immer parteiischen Kritik des „Humoristen" das menschenfreundliche und bequeme Princip: „Gleiche Lobhudelung für Alle" befolgte, war im Preise Saphir's unerschöpflich. An Saphir's 50. Geburtstag (8. Februar 1844) brachte sie an der Spitze des Blattes ein langes Festgedicht, das mit den Worten begann:

„An eines echten Dichters Jubeltage,
Der stets des Schönen Bannerträger war" u. s. f.

bedenklichen Thätigkeit als Liedercomponist von den Wienern bis zum Schwindel gehegt und gehätschelt. Saphir hat durch sein charakterloses Geistreichsein, Proch durch seine geistlose Empfindelei auf den Geschmack des Wieners die verderblichste Wirkung geübt. Manchmal wirkten sie auch direct zusammen. Saphir's affectirtes „Lied vom Frauenherzen" (von Frau Rettich in zahllosen Akademien declamirt) wurde mit melodramatischer Begleitung von Proch für Physharmonika, Cello, Horn und Harfe (!) gesprochen, um die Rührung zu verdoppeln. Auch viele der damals vergötterten „Wilden Rosen" Saphir's wurden von Proch componirt. „Heinrich Proch als Liedercomponist" ist ein langer Artikel im Sammler vom Jahre 1836 (Nr. 64) überschrieben, worin der kürzlich Aufgetauchte als „würdiger Nachfolger Schubert's" gefeiert wird. In Wahrheit waren seine Lieder melodiös, von Dilettanten leicht ausführbar und sehr dankbar für den Sänger — Vorzüge, die ihre Popularität erklären; denn ohne jeden reellen Grund ist eine solche Popularität unmöglich. Die musikalische Eigenart dieser Lieder bestand in einer gewissen Verschmelzung italienischer (oft direct an Bellini mahnender) Melodie mit österreichischer „Gemüthlichkeit". Die Verbindung wurde zunächst durch den Text der Lieder hergestellt, welche großentheils Proch selbst dichtete. Eine charakterlose schwammige Sentimentalität mit Clauren'scher Lüsternheit getränkt. Diese gefälschte und gefallsüchtige Empfindung brachte das Wiener Publicum um den richtigen Sinn für die echte und männliche Empfindung des Schubert'schen Liedes. Schubert verschwindet beinahe neben Proch auf den Concertprogrammen jener Periode, von Mendelssohn, Löwe oder Schumann gar nicht zu reden. Da Proch unendlich leicht und viel schrieb, so war seine Productivität auch dem ärgsten Heißhunger seiner Verehrer gewachsen. Wir finden in den Jahren 1835 bis 1846 wenige Concerte, worin nicht irgend ein Lied von Proch figurirt hätte; noch mehr als in den Concertsälen wurden sie in tiefer liegenden Dilettantenkreisen gesungen. Waren Saphir und Proch in ihrem Genre auch die Ersten, so blieben sie doch nicht die Einzigen. Um jeden gruppirte sich ein Kreis von gleichgestimmten Nachahmern und Rivalen. Akademien à la Saphir gab der Witzmacher F. Wiest, der als Kritiker der „Theaterzeitung" es auch bald dahin brachte, daß namhafte einheimische und fremde Künstler ihn unterstützten, d. h. neun Zehntheile der ganzen „Akademie" leisteten. Als Schlußnummer war (ganz wie bei Saphir) die „humoristische Vorlesung" aufgespart, in welcher Wiest seine erniedrigende Specialität, die Redeweise aller beliebten Schauspieler zu copiren, producirte. Der Humorist wurde zum Affen [1]). Während Wiest in seinen „humoristischen Vorlesungen" das

[1]) Eine in der Theaterzeitung besonders gerühmte humoristische Vorlesung von Wiest (1844) führte den Titel: „Ueber die natürliche Magie des Magens, des Gehirns und der Kehle, — mit Stimmennachahmungen der Schauspieler Raimund, Korntheuer, Wilhelmi, Holtei, Costenoble, Tomaselli, Wagner, Binder und Breiting"! —

possenreißerische Element einseitig ausbildete, warf sich der Baron Anton von Klesheim auf das „gemüthliche“ und declamirte im oberösterreichischen Dialect Gedichte wie: „'s Engerl“, „'s Mailüfterl“, „'s Winterstübl“, von deren verlogener Treuherzigkeit sich die Leute unendlich rühren ließen. Wiest erhielt sich lange neben Saphir — er gab im J. 1844 allein vier Akademien! — Klesheim überdauerte ihn noch. Neben dem sentimentalen Gewitzel der humoristischen Vorleser florirte die sentimentale Liedlerei von Proch, Hackel, Adolf Müller, Randhartinger und andern mehr oder minder Stylverwandten. Etwas später schlossen sich Ferd. Füchs, Gustav Barth, Anton Storch und Gustav Hölzl an. Letzterer, der auch vielfach als „zweiter Schubert“ becomplimentirt wurde, war in den vierziger Jahren so ziemlich der beschäftigteste Liedersänger in Concerten und dadurch in der Lage, die banalen Erzeugnisse seiner „Gemüthlichkeit“ fortwährend selbst zu Markte zu bringen. Noch im J. 1848 war es möglich, daß Hölzl (in Parish-Alvar's Concert) ein „Schnaderhüpfl“ von Baron Klesheim sang und es repetiren mußte. Durch seine trefflichen Leistungen als Baßbuffo hat er jene lyrische Conduite vielfach wieder gut gemacht.

Die Sitte, in jedem Concert ein oder zwei Lieder zu bringen, brach sich in Wien gegen die Mitte der dreißiger Jahre Bahn; nur die großen Orchester-Concerte (Spirituels, Gesellschaft der Musikfreunde) blieben der Arie treu, auch nachdem diese in den kleineren Concerten vom Liede verdrängt war. Dem deutschen Lied war somit im Concertsaal ein breiter Raum erobert; die obengenannten, hinreichend fruchtbaren Wiener Componisten nahmen ihn fast allein für sich in Beschlag. Durch geistreiche, charakteristische Behandlung und gediegenere musikalische Form thaten sich unter den einheimischen Liedercomponisten Dessauer und Hoven hervor. Namentlich Josef Dessauer[1]) schätzen wir als eine reich begabte, feine musikalische Individualität. In seinen Liedern ist ein Schatz von reizenden, warm empfundenen Melodien niedergelegt. Unter dem Namen J. Hoven schrieb Johann Vesque von Püttlingen[2]) außer mehreren mit Erfolg gegebenen Opern eine große Anzahl von Liedern, unter welchen namentlich die auf Heine'sche Texte componirten sich durch geistreiche Auffassung auszeichneten. Ueberblickt man die große Zahl der fruchtbaren Wiener Liedercomponisten, welche

[1]) Josef Dessauer, geb. 1798 in Prag, hatte auch mit mehreren Opern („Ein Besuch in St. Cyr“, „Lidwina“, „Paquita“, „Dominga“) Erfolg. Er lebt in Wien.

[2]) Johann Vesque, Freiherr von Püttlingen, gegenwärtig Hofrath im kais. Ministerium des Aeußeren, ist 1803 zu Opole in Polen geboren, kam aber mit seinen Eltern (belgischen Emigranten) im zartesten Kindesalter nach Wien. Durch sein musikalisches Talent als Sänger und Componist, durch seine Bildung und sein geistreich anregendes Wesen wurde er eine der anziehendsten und hervorragendsten Persönlichkeiten der Wiener Kunstwelt in den vierziger Jahren und länger. Auch als Vicepräsident der Gesellschaft der Musikfreunde hat Vesque für die Hebung der Wiener Musikzustände verdienstlich gewirkt.

in dem Decennium 1835 bis 1845 sich Beliebtheit zu erringen wußten, so muß man trotz der ästhetischen Bedenken gegen die Proch-Hackel-Hölzl'sche Richtung zugestehen, daß ein Reichthum an melodiösem Talent hier beisammen war. Nur stand dieser Reichthum leider im Dienst der Flachheit und trivialen Empfindelei.

Das Jahr 1848 bildet die Grenzscheide zwischen dem alten und neuen Oesterreich — nicht blos im politischen und socialen, auch im literarischen und künstlerischen Leben. Vom Jahre 1848 dürfen wir den Umschwung der musikalischen Verhältnisse in Oesterreich datiren. Die Reform trat nicht plötzlich ein, mehrere Jahre währte das Versuchen, Kämpfen und Ringen — allein der innere Umschwung der Geister, aus welchem diese Neugestaltung auch des musikalischen Lebens sich emporarbeitete, stammt aus dem Jahre, stammt vom Jahre Achtundvierzig.

Der Umschwung hatte sich naturgemäß vorbereitet, theils als allmälige Unzufriedenheit mit dem bestehenden Musikleben, theils als Ahnung und Verlangen von etwas Ernsterem und Höherem. Fassen wir rasch die auffälligsten Elemente zusammen. Daß auf die Herrschaft des Virtuosenthums Uebersättigung folgen mußte, „wie die Thräne auf die Zwiebel", liegt in der Natur der Sache. Das Publicum war nicht nur an den erstaunlichen Leistungen äußerlicher Bravour, es war auch an seinem eigenen Enthusiasmus satt und müde geworden. Der Taumel, in dem man sich fast ein Jahrzehent lang erhalten hatte, die Lißt-Thalberg-Milanollo-Willmers-Ernst-Servais-Schwärmerei war nicht länger fortzusetzen; man hatte sich ausgegeben. Es ist nicht zu vergessen, daß diese Heroen der Virtuosität nicht so isolirt dastanden, wie wir sie aufzählen, sondern zahllose Nachahmer und kleinere Rivalen neben und hinter sich hatten, die doch auch Beachtung verdienten. Die Zahl der Concerte war in den vierziger Jahren sehr gestiegen. In der Saison 1842—43 hörte Wien 120, von October 1845 bis Mai 1846 sogar 130 Concerte. Die meisten waren Virtuosenconcerte, dann Wohlthätigkeits-Akademien, in welchen gleichfalls die Virtuosen die Hauptsache bildeten. Ein Aufsatz von F. Gernerth (in der Wiener Musikzeitung) über die eben abgelaufene Saison 1845—46 durfte bereits constatiren: „Das Virtuosenthum eilt mit großen Schritten seinem Ende zu. Man sucht wieder geistige Erhebung nach dem langen Phäakenschmause. Die technische Richtung muß in ihre Schranken zurückgewiesen werden. Das Publicum — sagt jener Aufsatz an einer andern Stelle — schien seinen Thalberg schon vergessen zu haben; nichts ist betrübender, als sich mit einigen dreißig Jahren schon überlebt zu haben. Der Referent bedauert, daß selbst Männer wie Ernst, Molique und Vieuxtemps diesmal „wenig materielle Vortheile" fanden [1]). Die Virtuosen-

---

[1]) Die „Witthauer'sche Zeitschrift" schreibt im Jahre 1847: „Wahrhaft naiv sind unsere Musikreferenten; sie jammern bei jeder Gelegenheit über die Masse der

genüsse hatten nebenbei auch den Säckel des Publicums stark in Anspruch genommen; Niemand wollte mehr andere als „Drei Gulden-Concerte" geben. Der citirte Aufsatz polemisirt deshalb auch gegen die „kindisch erhöhten Preise". Auch gegen die vielen Wohlthätigkeits-Concerte erhoben sich endlich Stimmen. Aesthetisch standen diese Sammelsurien von jeher in geringem Ansehen; nun wurde auch mit Recht dagegen eingewendet, daß das Publicum die Concerte der Virtuosen nicht besuche, weil es diese ja sämmtlich in den Wohlthätigkeits-Concerten zu hören bekomme. „Sollte es nicht," fragt die Wiener Musikzeitung von 1846, „andere Mittel geben, solche Humanitätsanstalten zu unterstützen, ohne daß dem Einzelnen dadurch ein Schaden erwächst, ein Schaden, der gerade jene am empfindlichsten trifft, welche den Act der Wohlthätigkeit ausüben?"

Der an dem Virtuosenthum übersättigte ernstere Musikfreund konnte andererseits an dem übrigen Musikleben jener Epoche wenig Genuß und Ersatz finden. Das Unzureichende, Dilettantische der Gesellschafts-Concerte und der „Spirituels" war längst allen Blicken klar geworden; die glänzende, aber vorübergehende Erscheinung von Otto Nicolai's „Philharmonischen Concerten" hatte dies Dunkel durch den Gegensatz noch fühlbarer gemacht. Die Tonkünstler-Gesellschaft war in ihren „Jahreszeiten" und „Schöpfung" völlig eingefroren. Von den neueren geistvollen Componisten Deutschlands nahm man keine Notiz: Schumann, Gade, Hiller, Sterndale-Benett, Carl Löwe, Rob. Franz und R. Wagner waren so gut wie unbekannte Namen.

Die Abgeschlossenheit von Deutschland, ja die mißtrauische Abneigung gegen dasselbe zeigte sich offen in unseren musikalischen Verhältnissen. Mendelssohn hatte in Wien erst spät Eingang gefunden; sein „Paulus" war früher in den kleinsten Städten Deutschlands, er war früher in Amerika aufgeführt worden als in Wien, und als dies endlich geschah, war man nicht allzu sehr begeistert. Wenn der früher citirte Saisonbericht der Wiener Musikzeitung von 1846 bemerkt, „daß sich nun Mendelssohn auch allmälig in Wien einbürgert", so beweist dies Zugeständniß, wie sehr Wien noch im Rückstande war [1]).

Concerte, die sie verschlingen müssen, und doch wird jedes Concert bis zum Ekel angekündigt und bis zum Ueberdruß besprochen. Bei der so überhand nehmenden Musizirmanie, bei der gesteigerten Einbildung der Einzelnen, zufolge welcher sich oft die mittelmäßigsten Künstler dünken, bei dem Umstande, daß es Manchem trotzdem geglückt hat, pecuniäre Vortheile zu erzwecken, steht leider zu erwarten, daß die Virtuosenzahl eher zu- als abnehmen werde; es ist daher die Pflicht eines jeden Journals diese Plagen unserer Zeit so viel als möglich vom Publicum abzuwehren, die musikalischen Handwerker entschieden zurück zu weisen und die Concertsäle von ihnen zu reinigen.

[1]) Die Wiener Musikzeitung von 1847 (Nr. 5) constatirt die „entschieden kalte Aufnahme", welche „Paulus" bei der letzten wie bei den früheren Aufführungen in

In Wien fehlte ein Element, das in den Jahren 1834—1846 ein wichtiger Factor für das ganze Musikleben in Prag wurde: das von Leipzig herüberwirkende frische Leben, welches Mendelssohn in die Gewandhaus-Concerte gebracht. Prag folgte immer gleich den Concertneuigkeiten Leipzigs und war in der Kenntniß und Würdigung der Compositionen Mendelssohn's, Hiller's, Gade's, Berlioz's, Schumann's Wien voraus. In dem vormärzlichen Wien herrschten die einheimischen Halbtalente, herrschte ein ungemessener Cultus des Virtuosenthums, der italienischen Oper, der Tanzmusik, der Akademien Saphir's und der Beine Fanny Elsler's [1]). Es wird begreiflich, daß allmälig den ernsteren Kunstfreunden in dieser verweichlichenden, laufinnlichen Atmosphäre unbehaglich und ihre Sehnsucht nach einer Veredelung dieser Zustände erregt werden mußte. Dazu kam, daß kurz vor dem Jahre 1848 einige fremdartige Erscheinungen, wie verirrte Zugvögel aus fremdem, fernem Land, in Wien erschienen und von einer neuen Geistesströmung in der Musik Kunde gaben. Es waren dies Felicien David und Hector Berlioz, von deren Akademien in der Saison 1845—46 das vorige Capitel erzählte. Dem vormärzlichen Wiener Publicum muß man nachrühmen, daß es, obwohl indolent gegen die künstlerischen Processe, die sich außerhalb Oesterreichs vollzogen, doch fremden Erscheinungen, wenn diese ihm aus freien Stücken auf den Leib rückten, unbefangen und mit Antheil sich hingab. F. David und noch mehr Berlioz haben in Wien Interesse und Aufmerksamkeit erregt, Beifall und materiellen Lohn gefunden.

Ein besonderes Gewicht dürfte auf diese Erfolge nicht gelegt werden, als hätten etwa die Wiener vom Jahre 1845 eine besondere Sehnsucht nach großen

---

Wien gefunden. Und dies finden wir in den verschiedensten Jahrgängen der Wiener Journalistik bestätigt. Die Theaterzeitung von 1842 urtheilt über Mendelssohn's „Lobgesang", „Hebriden-Ouverture" und 114ten Psalm: „Es sind gediegene, correcte, von Talent und tüchtigem Studium zeugende Arbeiten; allein die große Wichtigkeit, welche ihnen der Norden Deutschlands beilegt, gedenken wir ihnen nicht zuzuschreiben." Dasselbe Blatt sagt im Jahre 1844, „die Ouverture zum „Sommernachtstraum" verdankt ihren Erfolg nur der trefflichen Aufführung im Philharmonischen Concert". Noch im Jahre 1846 versichert der sonst musikkundige Concertreferent der Witthauer'schen Zeitschrift, Mendelssohn sei einer der geachtetsten, aber keineswegs der beliebtesten Tonsetzer der Jetztzeit — sein „Paulus" habe „einen nachhaltigen, Interesse erregenden Eindruck nicht erzielt, vielmehr galt der Beifall größtentheils den Sängern".

[1]) In der Theaterzeitung von 1844 erklärte der unsterbliche Heinrich Adami, er wolle „die Freitage fortan unter die glücklichen Tage zählen", da Fanny Elsler an einem Freitag getanzt habe. Er berichtet, daß die Göttliche nach mehr als 20 Hervorrufen, die Hand auf dem Herzen, zum Publicum gesprochen habe: Mein Dank ist hier! und fügt hinzu: „Es waren nur vier kleine einsilbige Worte, allein wir werden sie nie vergessen und als theures Andenken, als schützendes Amulet auf unserm Herzen tragen!"

sinfonischen Tonwerken oder einen sympathischen Zug für moderne Stylrichtungen empfunden. Abgesehen von dem Reiz der Neuheit und der Mode, war es zunächst das virtuose Element in den Leistungen dieser beiden Franzosen, was unser Publicum anzog. Sie sind specifische Virtuosen der Instrumentirung; Berlioz namentlich mit seinen zahllosen genialen Klangeffecten beherrscht und behandelt das Orchester wie Lißt das Clavier. Wenn wir die Periode von 1830—1848 „die Virtuosenzeit" nennen, so streiten die Erfolge der beiden französischen Sinfoniencomponisten in Wien nicht nur nicht dagegen, sie sprechen weit eher für die Statthaftigkeit des Titels. Es machten von neuen Orchestercompositionen eben nur jene Sensation, in welchen ein virtuoses Element mit unaufhörlich blendenden Klangwirkungen vorherrschte. Robert Schumann, in welchem mehr Genie und mehr Kunstvollendung steckt, als in zehn Berlioz und David zusammen genommen, erlebte bald darauf ein unläugbares Fiasko mit zwei seiner schönsten Compositionen: der B dur-Sinfonie und dem Clavier-Concert A moll. Beide, von Schumann selbst dirigirt, wurden am 1. Jänner 1847 im Musikvereinssaal mit achtungsvollem Stillschweigen aufgenommen; die Achtung galt seiner — Frau. Schumann war den Wienern fast ebenso unbekannt wie Berlioz, welcher bis zum Tage seines ersten Concerts unzähligemal mit dem Geiger Bériot verwechselt wurde. Obgleich Schumann sich einer fast zehn Jahre langen, eclatanten Thätigkeit als Componist und Schriftsteller rühmen konnte, obwohl er früher selbst in Wien einige Zeit gelebt und daselbst mehrere Stücke verlegt hatte, war er doch für die Wiener ein unbekannter Mensch geblieben. Niemand hatte Notiz von ihm genommen, Niemand ein Lied, ein Clavierstück, eine Sinfonie von ihm auf irgend ein Concertprogramm gebracht. Als Schumann mit seiner Gattin 1846 Wien besuchte, sprach man von ihm nur als von dem „Mann der Clara Wieck", und seine wenigen Anhänger zitterten vor einer möglichen Wiederholung des Vorfalls bei einem auswärtigen Hofconcert, wo Serenissimus nach vielen Artigkeiten für Clara Schumann unsern Meister huldreichst fragte: „Sind Sie auch musikalisch?" [1]). Wir haben erwähnt, daß Clara's Concerte damals (1846—47) nur schwachen Besuch und die vorgeführten Com-

[2]) Auch die Wiener Journalistik schien damals von Schumann's Bedeutung keine Ahnung zu haben. Die Journale nahmen keine oder nur vornehm herablassende Notiz von ihm. Die Wiener Musikzeitung brachte nach Clara Schumann's drittem Concert einige wohlwollende, aber dürftige Zeilen über Rob. Schumann. Der Aufsatz „Robert Schumann" in Frankl's „Sonntagsblättern" (Nr. 49 vom Jahre 1846) von dem Verfasser dieses Buches hat das Wiener Publicum erst auf die hohe Bedeutung Schumann's und auf seine hervorragendsten Werke aufmerksam gemacht. Noch früher hatte der Verfasser in einem Artikel „Robert Schumann und seine Cantate Paradies und Peri" (in Nr. 59 der Prager Zeitschrift „Ost und West" von 1846) sich bemüht, für die Anerkennung und Verbreitung der Schumann'schen Compositionen in Oesterreich zu wirken.

positionen Schumann's ein Minimum von Anklang und Verständniß fanden. Allein das Samenkorn konnte doch nicht vom Winde verweht werden, es ruhte und wuchs im Herzen der kleinen Gemeinde, die sein Genius sich hier gewonnen hatte, um allmälig nach den Stürmen von 1848 zum Nutzen und zur Freude Aller sichtbar aufzugehen.

Viertes Buch.

Association der Künstler.

1848—1868.

Epoche: Musikalische Renaissance.

Einleitung.

Das Jahr Achtundvierzig.

Der gewaltige Sturm der Märzerhebung fand fast augenblicklich sein nachzitterndes Echo in dem Kunstleben Wiens. Das erste Lebenszeichen des neuen politischen Umschwungs, das auf künstlerischem Gebiete sich kundgab, war destructiver Natur: die Verjagung der italienischen Oper. Am 1. April 1848 sollte die italienische Saison unter der Direction des Signor Ballochino mit Verdi's „Ernani" eröffnet werden. Kaum aufgeklebt, waren aber auch schon alle Ernani-Zettel zerkratzt, besudelt, herabgerissen. Diese Demonstrationen bestimmten die Hofbehörde, den Anfang der italienischen Saison „auf acht Tage" zu verschieben. Eine Unzahl anonymer Drohbriefe und das flehentliche Drängen der Freunde veranlaßten jedoch Ballochino, weder mit „Ernani", noch mit sonst etwas den Anfang zu machen, sondern seine Resignation einzugeben, die auch mit Decret vom 16. April bereitwillig angenommen wurde. Die italienischen Sänger zerstoben nach allen Richtungen.*)

Der Demonstration gegen die italienischen Sänger lagen die zwei mächtigsten Strömungen jener Tage zu Grunde: die nationale und die demokratische. Der ersteren war man sich vollkommen bewußt und betonte sie ungescheut: man wollte deutsches Wesen, deutsche Politik, deutsche Kunst. Fort mit den Erbfeinden des Deutschthums, fort mit den Welschen! Das zweite Motiv, das weniger laut, aber doch unleugbar auch mitspielte, war demokratischer Natur: die italienische Oper galt nun einmal als Repräsentant des exclusiven Kunstluxus, als die Musik des Hofes, der Aristokratie und der Reichen. Sie war somit der künstlerische Ausdruck deutschfeindlichen und specifisch aristokratischen Vergnügens.

Was zwischen dem 13. März und 1. November 1848 an Musik vorkam, trug natürlich politische Färbung und mußte sie tragen, um überhaupt möglich zu

*) Erst im Jahre 1851 hielt wieder eine italienische Operngesellschaft ihren Einzug im Kärntnerthortheater.

sein. Weitaus der größte Theil der Concerte war ganz oder doch zur „Hälfte des Reinertrags“ einem jener Wohlthätigkeitszwecke gewidmet, welche in Folge der Märzerhebung entstanden und dadurch populär waren. Die Sorge für die Hinterbliebenen und für das Denkmal der Märzgefallenen, dann die Ausrüstung der Studentenlegion und der Nationalgarde standen obenan. Es hatte einen unwillkürlich komischen Beigeschmack, den aristokratischen Thalberg im Musikverein „für die Uniformirung unbemittelter Nationalgarden“ Clavier spielen zu sehen (3. Mai). Die Helden des Tages waren die Studenten; wer eine Spur von Erfolg hoffen wollte, mußte sich ihrer Theilnahme versichern. So gab am 2. April die Pianistin Frl. Emilie Stiller ein Concert im Musikvereinssaal mit „freiem Entrée für alle Studenten“. Der Baritonist Becker sang dabei das „Gaudeamus igitur“, alle Studenten im Parterre und auf der Gallerie fielen im Chorus ein. Gedichte flogen umher, Frl. Stiller wurde bekränzt u. s. f. in dulci jubilo! Eine „Akademie für das Denkmal der Märzgefallenen“ (am 22. März im Wiedner Theater) bestand aus lauter Gelegenheitsstücken. Der Dichter Fr. Kaiser erschien mit den Abzeichen der Nationalgarde und declamirte seinen Prolog; Frl. Hellwig, schwarz gekleidet, sang die „Drei Tage“ von Prechtler zu einer angepaßten Melodie von Kücken; bei der Schlußnummer endlich („Marsch und Chor der Studenten“ von Litolff erschienen Studenten mit Fahnen auf der Bühne und sangen unter großem Jubel im Chore mit. „Nationalgarden- und Studentenlieder“ von Vogl, Saphir, Castelli, die „Universität“ von Frankl und ähnliche, meist recht schlecht componirte Gelegenheitsgedichte waren unerläßlich. Die beliebteste dieser Märzcompositionen hieß „Die Flucht des Schwarzen“, Gedicht von Elmar, componirt von Suppé. Dies jammervolle Ding (nach Luib's Musikzeitung „ein kühn entworfenes Nachtbild, das man fast groß nennen könnte!“) malte den Fürsten Metternich ohne Namensunterschrift an die Wand und war demnach hoch willkommen. Staudigl's enthusiastischer Vortrag that noch das Seinige hinzu, um die „Flucht des Schwarzen“ populär zu machen. Baron Klesheim blieb natürlich mit einer zeitgemäßen und gemüthlichen Akademie nicht zurück, worin Herr Lucas, Frau Peche und Frl. L. Neumann — der erste schwarz, die zweite roth, die dritte goldgelb gekleidet — ein schwarzrothgoldenes Zeitgedicht „Die drei Farben“ declamirten. Den Schluß machte „Vater Ferdinand“, eine patriotisch-rührende Scene von Klesheim im österreichischen Dialekt mit Musik und Tableaux. Im Theater an der Wien (es hatte inzwischen den Namen „Nationaltheater“ angenommen) gab man am 24. April eine Akademie „zur Stiftung eines Rede- und Lesevereins für Studirende“ mit folgenden Gelegenheitschören: „Die braven Wiener Studenten“, „Die tapferen Magyaren“, „Polenlied“ (mit wüthenden Ausfällen gegen die Russen), „Tirolerlied“, „Des Deutschen Vaterland.“ — Indeß auch die solidesten Musikproductionen konnten sich der politisch-demonstrativen Strömung nicht ganz entziehen. Die Spirituel-Concerte brachten einen „National-

gardenchor" von dem alten Baron Lannoy und Beethoven's Egmont-Ouverture „als Apotheose der Freiheit". Sogar der Schlußchor aus Beethoven's längstvergessener Cantate „Der glorreiche Augenblick" mußte wegen des anspielenden Titels herhalten, und es war nicht uninteressant, dies loyale Gelegenheitsstück, das zum ersten Mal am 29. November 1814 im großen Redoutensaale vor allen Congreß-Potentaten aufgespielt worden, nun 34 Jahre später die Volksfreiheit feiern zu sehen. Daß das letzte „Spirituel-Concert" mit einem „Trauermarsch für die Märzgefallenen" von Dr. A. J. Becher eröffnet wurde, worin zum Schluß das „Gott erhalte" als versöhnendes und siegreiches Motiv erklang, ist bereits früher erwähnt. Im Concert des Männergesangvereins am 9. April erschienen alle Sänger zum ersten Mal mit deutschen Farben geschmückt; Reichardt's „Deutsches Vaterland" machte natürlich hier wie überall den krönenden Schluß.

Daß die Theater sich der politischen Färbung nicht entzogen, versteht sich von selbst. Als nach den Märztagen das Kärnthnerthortheater nach kurzer Pause mit „Martha" wieder eröffnet wurde, legte Formes unter großem Jubel dem Trinklied einige „die neue Freiheit" feiernde Verse unter. Bei alledem blieben die Theater und Concerte kläglich leer, wie es in so bewegter Zeit nicht anders denkbar ist.

In dem köstlichen Frühlingsrausch der Märztage dachte man bekanntlich sehr sanguinisch über die „segensreichen Folgen", welche sofort auf allen Gebieten menschlicher Thätigkeit sich zeigen sollten. In der Journalistik vom Jahre 1848 finden wir zahlreiche Aufsätze, welche ein ungeahntes Aufblühen der Künste, speciell auch der Musik, als unmittelbare Folge des neuen politischen Aufschwungs prophezeien. Die schauerliche Leere der Theater und Concerte, das Eingehen der Musik- und Theaterzeitungen, die Noth der Maler, Bildhauer und Musiker hätte die Sanguiniker etwas bedenklich machen können. Es hätte ihnen bedeuten können, daß eine Zeit, die alle Köpfe politisch beschäftigt, die alle staatlichen und bürgerlichen Verhältnisse durcheinander schüttelt, daß eine Zeit angespannten energischen Ringens und Kämpfens dem heitern Spiel der Künste nicht günstig sei. In solchen Zeiten geht die stille andächtige Sammlung des Gemüthes verloren, in welcher allein echte Kunst geschaffen und genossen werden kann. Nicht einen raschen Aufschwung der Kunst, sondern ein Paar Jahre schweren Darniederliegens hätte man prophezeien sollen. Ueberdies durfte von allen Künsten gerade die Musik sich am wenigsten von unserem politischen Aufschwung versprechen. Die tönende Kunst, nicht an den Gedanken gefesselt und nichts darstellend als sich selbst, war von jeher die freieste gewesen, sie hatte selbst in Wien über Fesseln nicht zu klagen gehabt. Was sie Neues von dem Sturz des Absolutismus zu erwarten hatte, beschränkt sich eigentlich auf die Freiheit der Texte; und in dieser Hinsicht hatte allerdings die österreichische Censur an Opern- und Liederdichtungen mitunter grauenhaft gewirthschaftet. Was über diese Hinwegräumung eines unwürdigen Hindernisses hinausging (das, so lästig es sei, doch nicht das Specifische der Tonkunst trifft), war jugendliche Schwärmerei. Die künstlerische Ernte des Jahres 1848 liefert

den sprechendsten Beweis. Allerdings hat die Märzerhebung auf das Feld der Wiener Dicht-, Ton- und Malerkunst quantitativ befruchtend gewirkt, aber in merkwürdiger Umkehrung von Ursache und Wirkung: die Zeit streute Korn und es wuchs Dünger. Unter dem Wust von Musikalien, welche im Jahre 1848 erschienen, unsere nationalen Flitterwochen zu feiern, ist nichts, was die Alltäglichkeit überragt und den Tag überlebt hätte. Darüber wundert sich heutzutage niemand, damals aber hatte es die Jugend anders erwartet. Sie hatte übersehen, daß politische Aufregung himmelweit verschieden ist von poetischem Schöpferdrang und daß ein weltgeschichtliches Erlebniß erst wie Tamino Feuer und Wasser durchwandern müsse, bevor es eingehen kann in den Tempel der Kunst. Eine wahrhaft künstlerische Leistung war demnach vernünftigerweise nicht zu erwarten. Wohl aber durften wir hoffen, daß ein oder das andere Musikstück einfachster Form aus dem Boden der allgemeinen Begeisterung emporwachsen werde, ein Lied, ein Marsch, ein Chor, eine Strophe nur, die für den Augenblick geschaffen, denselben ganz erfüllte. Dazu brauchte es nicht künstlerischer Reife, bloß eines frischen volksthümlichen Gedankens! Und selbst dieser ließ uns im Stich. Die Märztage lechzten nach einer deutschen Marseillaise. Der Verleger Jul. Schuberth in Hamburg schrieb zwei Preise (zu 10 und 4 Ducaten) auf eine solche aus, denn als „Marseillaise der Deutschen" dachte er sich die gekrönte Composition des von A. Schirmer gedichteten „Nationalliedes für die deutschen Verbündeten". Hunderte von Preisbewerbungen mögen eingelaufen sein, — wer kennt sie? Tausende von ähnlichen Versuchen entstanden ohne Preisausschreibung während jenes Völkerfrühlings, — keine Note ist davon volksthümlich geworden, keine Note blieb als lebendige Erinnerung an jene Tage auf unsern Lippen, in unsern Herzen haften. Nur zwei Lieder wurden 1848 populär, zwei in ganz Deutschland allbekannte Lieder, die ein wunderlich gütiges Schicksal nur für Wien gleichsam aufgespart hatte: Reichardt's „Was ist des Deutschen Vaterland" und das Fuchslied „Was kommt dort von der Höh". Das erste wurde naturgemäß zum Hymnus der deutschen Begeisterung in Oesterreich; das zweite sangen die Studenten, also das Volk. Die Wiener lernten es aus Benedix' Studentenlustspiel: „Das bemooste Haupt, oder der lange Israel" kennen, das allabendlich im Theater an der Wien gegeben und nebenbei auch Quelle und Urtext sämmtlicher Katzenmusiken in Wien wurde.

Nachdem die Bewegung wie eine blinde Naturgewalt alle Schranken niedergerissen hatte und endlich durch Waffengewalt gebändigt ward, da kehrte unheimliche, finstere Ruhe in Wien ein. Längere Zeit schwieg jede Musik. Als endlich, hart am Ausgange des Jahres, die Musiker sich zusammenthaten, um Vergangenheit und Zukunft sich klar zu machen, da war schwere Einbuße zu heilen und wenig Gutes in Aussicht. Die Spirituel-Concerte waren eingegangen, die Musikzeitung eingegangen, und es drohte dieselbe Gefahr der Gesellschaft der Musikfreunde und ihrem Conservatorium.

Erstes Capitel.

Die großen Concertinstitute.

1. Die Gesellschaft der Musikfreunde unter Hellmesberger und Herbeck.

Nach den Märzereignissen hatten viele „unterstützende Mitglieder“ der Gesellschaft der Musikfreunde ihre Beiträge zurückgezogen, viele hatten Wien für unbestimmte Zeit verlassen, auf den Eintritt neuer Mitglieder war auf lange hinaus nicht zu hoffen. Die Gesellschaft sah sich in so peinlicher Bedrängniß, daß sie ihr Conservatorium vorläufig aufließ und dem gesammten Lehrpersonal anfangs Mai 1848 kündigte. Die Lehrer und die Schüler erließen einen dringenden „Hülferuf“ an das Unterrichtsministerium; das Lehrpersonal brachte sogar das weise und lobenswerthe Opfer, im Wintersemester 1848—49 den Unterricht am Conservatorium unentgeltlich fortzusetzen. Einige Zeit lang schienen die Verhältnisse desperat; schließlich gelang es doch, von der Regierung, der Commune und den hervorragendsten Beförderern des Institutes die Sicherung seines Fortbestandes zu erlangen. Die „Gesellschafts-Concerte“ wurden zwar mit dem 14. Januar 1849 wieder aufgenommen, allein in kleinlicher, zaghafter Weise mit dem Gefühle der Unsicherheit und unter dem Druck der allgemeinen Theilnahmslosigkeit. Die Gesellschaft hatte die Benutzung des Großen Redoutensaales eingebüßt und gab ihre Concerte von Anfang 1849 bis Ende 1851 in dem längst unzureichend gewordenen Musikvereinssaal. Es fehlte eine energische Hand im administrativen wie im artistischen Theil; man versuchte tastend einen Dirigenten nach dem andern: Grutsch, Georg Hellmesberger d. ä., Preyer, Barth stellten sich abwechselnd an's Dirigentenpult, ohne dem zerfahrenen und ermatteten Körper neues Leben einhauchen zu können. Noch im October 1850 konnte Vesque v. Püttlingen (Hoven) in einem Aufsatz „Ueber die Gründung eines österreichischen Conservatoriums von Staatswegen“ (Beilage zur Wiener Zeitung Nr. 129) aussprechen: „Die Gesellschaft der Musikfreunde ringt mit ihrer Auf-

lösung." Sehr allmählig erhob sich das Institut wieder von seiner Niederlage. Eine neue Direction wurde gewählt, welche Einsicht und Energie genug besaß, alle möglichen Schritte zur Wiederbelebung der mit Oesterreichs Kunstleben so eng verwachsenen Anstalt zu thun. Es gelang ihr, den „großen Redoutensaal" wieder zu erobern und dem unseligen Dirigentenwechsel durch die Ernennung Joseph Hellmesberger's zum „artistischen Director" (dieser Titel erscheint hier zum ersten Mal) ein Ende zu machen.

Was indirect zu dem energischeren Aufraffen der „Gesellschaft der Musikfreunde" beitragen half, war die unvermuthete Concurrenz eines neu aufgetauchten Institutes, der „Akademie der Tonkunst". Unter diesem Titel gründete nämlich im Jahre 1851 der Musikalienhändler Franz Glöggl, ein regsamer, unternehmender, aber durch keinerlei künstlerische Leistung bekannter Geschäftsmann, ein Musikinstitut, das für die Tonkunst nichts Geringeres sein sollte, als die Akademie der Wissenschaften für die Gelehrsamkeit, die Akademie der bildenden Künste für die Malerei u. s. w. Dies Institut, das bei einem soliden, ruhig fortschreitenden Streben möglicherweise sich eine dauernde Existenz gegründet hätte, trat gleich Anfangs, ja eigentlich vor allem Anfang in so prahlerischem Tone auf, daß es, alsbald mit dem Stempel der Charlatanerie gezeichnet, das Vertrauen der Kunstwelt für immer verscherzte. Von allen ihren großartigen Versprechungen hat die „Akademie" so gut wie nichts erfüllt. Ihre Concerte [1]), dilettantisch in Programm und Ausführung, bekamen immer mehr den Charakter von Zöglingsconcerten einer Singschule. Orchesterproductionen fehlten fast ganz, wie denn überhaupt außer einem Oratorium „Bonifacius" des Directionsmitgliedes F. Krenn (26. December 1852) kein größeres Werk zur Aufführung kam. In den „Sitzungen" beschränkte sich die „Akademie der Tonkunst" darauf, ihre Leistungen rühmend herauszustreichen und mit einer Naivetät ohnegleichen Diplome an die ersten Celebritäten Europa's, wie Meyerbeer, Halévy, Auber ꝛc. zu versenden. Das eitle Treiben dieses Instituts wurde durch ein eigenes journalistisches Organ unterstützt, durch die einmal in der Woche erscheinende „Neue Wiener Musikzeitung", deren Eigenthümer und Herausgeber, Hr. Glöggl, eben der Gründer der „Akademie" war. Wie sich leicht voraussehen ließ, nahm sowohl die Akademie der Tonkunst als die Glöggl'sche Musikzeitung nach einigen Jahren ein ruhmloses Ende. Im Jahre 1855 schrumpfte die „Akademie" zu einer bloßen „Opernschule" zusammen, welche hin und wieder eine öffentliche Production veranstaltete, ohne jedoch im Wiener Musikleben eine irgendwie bemerkenswerthe Spur zu hinterlassen. Die Musikzeitung Glöggl's ging mit dem Jahre 1860 ein.

[1]) Das erste Concert der „Akademie" fand am 9. November 1851 im kleinen Redoutensaal statt, welcher bis in's Jahr 1853 das Local ihrer öffentlichen Concerte blieb. Im Jahre 1854 gab die „Akademie" ihre bereits sehr eingeschrumpften Productionen im „landständischen Saale" in der Herrengasse.

Indeß hatte die bedrohliche Energie, welche die neue „Akademie" Anfangs gegen die „Gesellschaft der Musikfreunde" entwickelte, wenigstens die heilsame Wirkung, letztere aus ihrer That- und Muthlosigkeit aufzurütteln. Wollte die „Gesellschaft" ihren ehemaligen Primat wieder erlangen und die neue Rivalin besiegen, so mußte sie ihre Kräfte straffer zusammennehmen. Es ist ihr bald gelungen.

Mit dem ersten Gesellschafts-Concert, das wieder im großen Redoutensaal stattfand, unter der Leitung des zum ersten Mal als „artistischer Director" fungirenden Joseph Hellmesberger[1]), also mit dem 30. November 1851, kann man die factische Wiederbelebung der „Gesellschaft der Musikfreunde" datiren. So viel auch den Hellmesberger'schen Orchesterproductionen zur Vollkommenheit fehlte, unbestreitbar bleibt die Thatsache, daß mit dieser jugendlichen Kraft ein neuer Aufschwung in die Gesellschafts-Concerte kam. Jung, talentvoll und ehrgeizig, wie er war, hatte Hellmesberger, bisher nur als trefflicher Violinist bekannt, sich der neuen Aufgabe mit Eifer hingegeben. Die Programme entwarf er aus modernerem und aus streng künstlerischem Gesichtspunkte. Aus dem Orchester verwies er alle Dilettanten und besetzte ihre Pulte mit Künstlern vom Fach. Was Hellmesberger im Wege stand, war zunächst seine Jugend und Unerfahrenheit, sodann eine fast weibliche Nervösität, Weichheit und Unselbstständigkeit in der Auffassung und Leitung fremder Tonwerke. Er ist neun Jahre später von dem energischeren Herbeck weit überflügelt worden, dessen größeres Dirigententalent allerdings auch bereits günstigere Verhältnisse vorfand. Unter Hellmesberger standen die Finanzen der „Gesellschaft" noch so ungünstig, daß das Veranstalten zahlreicher oder auch nur hinreichender Proben unerschwinglich war. Das Orchester war das (seit Nicolai's Abgang merklich zurückgegangene) des Hofoperntheaters. Die Dilettanten, die ehedem so vergnügt mitgegeigt und mitgeblasen, waren entfernt worden oder hatten sich zurückgezogen; die Zöglinge mitwirken zu lassen (wie bei den Prager Conservatoriumsconcerten) war hier nicht Sitte. So waren denn vollkommen ausgefeilte Aufführungen schwieriger Werke in den ersten Jahren dieser Neugestaltung kaum möglich. Dafür verriethen die Programme sofort eine neue künstlerische Anschauung, einen lebendigeren Geist. Während man einerseits den geistvollsten lebenden Componisten die lang verschlossene Pforte öffnete, Versäumtes nachholend, wachte man andererseits über die ästhetische Einheit des Programms, die ehedem völlig mißachtet war. Der ganze, einst

---

[1]) Joseph Hellmesberger, Sohn des Violinprofessors und Hofcapellmitgliedes Georg Hellmesberger (vergl. S. 232), ist 1829 in Wien geboren. Schon im zarten Alter concertirte er mit seinem Bruder Georg hier und im Auslande. Er lebt als Director des Conservatoriums, Concertmeister des Hofoperntheaters und Hofcapellmitglied in Wien. Sein Söhnchen Joseph hat sich bereits einige Male als Violinspieler mit Erfolg hören lassen und berechtigt zu ungewöhnlichen Hoffnungen.

so beliebte Flitterkram von italienischen Arien, Divertissements, Bravourvariationen u. dgl. wurde gebührend hinausgeworfen. Das erste Gesellschafts-Concert, welches J. Hellmesberger (noch vor seiner definitiven Ernennung, also probeweise) dirigirte, war das vom 1. December 1850: es wurde, für die neue Richtung bezeichnend genug, mit Schubert's C dur-Symphonie eröffnet, welche man in Wien seit einem mißglückten und mißverstandenen Versuch ad acta gelegt hatte.

Es folgten in den nächsten Concerten an Novitäten: Benett's Najaden-Ouverture, Gade's Ossian, Mendelssohn's „Ruy-Blas", Lachner's neue G moll-Sinfonie (vom Componisten dirigirt), Schubert's Sonate op. 15, für Piano und Orchester arrangirt von Lißt (1851), Mendelssohn's 4. Sinfonie (1852), Schumann's C dur-Sinfonie, Berlioz' „Flucht nach Egypten", Wagner's Rienzi-Ouverture (1854), Mendelssohn's Loreley-Finale 1855), J. Rietz' „Concert-Ouverture", Litolff's Ouverture „Chant des Belges", Gade's „Erlkönigs Tochter" (1856), Lißt's Sinfonie-Dichtung „Les préludes", Schumann's D moll-Sinfonie, Rubinstein's 2. Clavier-Concert (1857), „Dame Kobold" von Reinecke, Gade's C-Sinfonie (1858). Daneben wurden gelungene Novitäten begabter Wiener Componisten (J. Hager, Esser u. A.) vorgeführt, Mendelssohn sehr cultivirt und das Reich Beethoven's erweitert. Die 9. Symphonie (unter Hellmesberger 1854 und 1856 aufgeführt) war bis dahin ein sehr seltener Gast gewesen. Doch ging es Anfangs mit der Einführung neuer, moderner Elemente noch langsam und schwierig. Wenn auch ein Theil der Kritik (der jüngeren zunächst) lebhaft für das Recht der Neueren auftrat, so war doch die Majorität des Publicums entschieden ungünstig dagegen gestimmt. Es fand mit Recht, daß Gade, Hiller, Berlioz kein Mozart und Beethoven sei, und formte aus diesem Urtheil mit Unrecht ein Motiv gegen die Zulassung neuerer Compositionen. Die kühle Aufnahme, welche letzteren regelmäßig zu Theil wurde, entmuthigte wieder die Direction, wenigstens zeitweilig, und veranlaßte sie, nach jedem solchen Experiment wieder zwei bis drei Concerte ausschließlich mit Werken von anerkannter Classicität auszustatten. So kam es, daß die Direction der Gesellschaftsconcerte, beirrt durch die laue Behandlung einiger Novitäten und durch unverständige Vorwürfe, sehr lange mit Schumann zögerte. Bis tief in's Jahr 1854 hatte die „Gesellschaft der Musikfreunde" noch kein Werk dieses genialen und seit nahezu zwanzig Jahren in Deutschland hochgeachteten Meisters zur Aufführung gebracht! Am 3. December 1854 endlich wagte man ein Schumann'sches Orchesterwerk, die C dur-Sinfonie (Nr. 3). Die Aufführung war eine entschieden verfehlte, die Aufnahme eine ziemlich kühle. Man beeilte sich nicht mit der Reprise dieser Sinfonie, noch mit der Vorführung anderer Orchesterwerke Schumann's, was doch das einzige Mittel gewesen wäre, das Publicum mit dem eigenthümlichen, oft schwer faßlichen Tondichter vertraut zu machen. Erst im Jahre 1856 brachten die Gesellschafts-

Concerte Schumann's B dur-Sinfonie[1]), 1857 die Dmoll-Sinfonie, 1858 das Clavier-Concert in Amoll. Nun war das Eis vollständig gebrochen, das Publicum hatte Schumann verstehen und lieben gelernt, und es verging keine Saison mehr ohne die Aufführung von zwei bis drei seiner größeren Werke.

Die „Gesellschafts-Concerte“ standen in der nachmärzlichen Zeit durch mehrere Jahre fast ohne jede Rivalität da. In den Jahren 1849 und 1850 fand noch je ein „Philharmonisches Concert“ statt, das eine von Reuling, das andere von Proch dirigirt; schwache Nachklänge aus früherer Zeit, ohne irgendwelche epochemachende Eigenthümlichkeit. Von da an, 1850 bis 1854, waren die vier Concerte der „Gesellschaft der Musikfreunde“ die einzigen großen Orchesterproductionen, die Wien zu hören bekam. Die Erwägung, daß in Wien ein größeres Bedürfniß sich herangebildet habe und daß dies Bedürfniß der „Gesellschaft der Musikfreunde“ zu Nutzen kommen könnte, veranlaßte die letztere, neben ihren statutenmäßigen vier „Gesellschafts-Concerten“ noch „Concerts spirituels“ (erst zwei, dann vier) im Vereinssaal zu veranstalten. Die Benennung beruhte auf rein äußerlicher Unterscheidung von den „Gesellschafts-Concerten“, mit denen jene im Grund indentisch waren. Denn Altes und Neues, Geistliches und Weltliches mischte sich hier wie dort. Die Benennung „Concerts spirituels“ war trotz ihrer althistorischen Herkunft doch niemals eine glückliche gewesen; in unseren Tagen und für die gegenwärtige Kunstanschauung ist sie völlig antiquirt. Die Spirituel-Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde (nicht zu verwechseln mit den 1848 eingegangenen von Baron Launoy, Holz und Tietze) begannen im Jahre 1853, erhielten sich aber nur wenige Jahre. Theils wurden sie durch die wiedererstandenen „Philharmonischen Concerte“ momentan überflüssig, theils fand es die „Gesellschaft“ passender und vortheilhafter, sie durch zwei „außerordentliche Concerte“ (neben den vier abonnirten) im großen Redoutensaal zu ersetzen. Diese „Außerordentlichen Concerte“ entstanden nach der Gründung des „Singvereins“ (1859), dessen hervorragende Mitwirkung sie von den vier abonnirten „Gesellschafts-Concerten“ einigermaßen unterschied. In der Saison 1855 bis 1856 wurden von der neugewählten Direction — hauptsächlich in pecuniärem Interesse — die „Abendunterhaltungen“ wieder in's Leben gerufen (vergl. S. 301) und jährlich zwei Zöglings-Concerte gegen Abonnement systemisirt. Trotzdem diese Productionen gegen Eintrittsgeld (im Musikvereinssaal) stattfanden, behielten sie stets einen familienhaften, halb privaten Charakter und machten sich wenig bemerkbar.

Noch zwei Versuche der „Gesellschaft“, den Kreis ihrer Thätigkeit auszu-

---

[1]) Irrthümlich auf dem Programme als „erste Aufführung“ verzeichnet. Schumann hat die Bdur-Sinfonie schon i. J. 1847 in einem Concerte Clara's (im Musikvereinssaal) dirigirt.

dehnen, mögen hier genannt sein: die Veranstaltung historischer Concerte und die Preisausschreibungen für neue Sinfonien. Die „historischen Concerte“ (zwei an der Zahl) fanden im Januar 1862 im Musikvereinssaal statt; sie wurden in den folgenden Jahren nicht mehr fortgesetzt.

Der wohlgemeinte Einfall der „Gesellschaft der Musikfreunde“, eine Concurrenz neuer Sinfonien auszuschreiben (1862), erwies sich noch weniger glücklich. Preisausschreibungen haben weit mehr die Wirkung, bedeutende Kräfte von der Concurrenz abzuschrecken, als sie zu gewinnen. Wenn ein künstlerischer Landsturm aufgeboten wird, hält sich die Aristokratie des Schönen gern mit einer gewissen stolzen Scheu zurück. Obendrein gab es hier wunderlicherweise eine Preisausschreibung ohne Preis. Die „Gesellschaft“ hatte nämlich bloß versprochen, die zwei besten von den einlaufenden Sinfonien — aufführen zu lassen. F. Hiller, Lißt, Reinecke, Volkmann und Ambros hatten sich dem lästigen Geschäft unterzogen, die eingelangten 32 Sinfonien zu prüfen. Als die zwei besten waren eine Sinfonie von J. Raff („An das Vaterland“) und eine von Albert Becker in Berlin erkannt. Sie wurden (außer dem Abonnementscyklus) vor einem sehr spärlichen Publicum im Februar 1863 im Musikvereinssaal aufgeführt, ohne das Publicum zu erwärmen oder die Kritik zu befriedigen.

Hingegen gewannen zwei Neuschöpfungen der Gesellschaft der Musikfreunde bleibenden Bestand und blühende Entfaltung: der „Singverein“ und der „Orchesterverein“. Beide bilden merkwürdige Wahrzeichen für den neuen Charakter dieser Periode: sie kennzeichnen die gänzlich veränderte Stellung der Fachmusiker gegen die Dilettanten. Das Liebhaberthum, die „organisirte Dilettantenschaft“, war die herrschende Macht in dem vormärzlichen Concertwesen; sie ging als solche zu Grunde an ihrem Unvermögen, den gesteigerten künstlerischen Anforderungen zu genügen. Die Spirituel-Concerte zertrümmerten gänzlich, die Gesellschafts-Concerte wenigstens in ihrer ursprünglichen Verfassung als Liebhaber-Concerte. Im Gegensatz zu der früheren „Association der Dilettanten“ ist die „Association der Künstler“ das charakteristische Moment in den großen Concertinstituten des nachmärzlichen Wien. Unsere stabilen Concertinstitute, die „Philharmonie“ und die „Gesellschaft der Musikfreunde“, sind in strengem Sinne Künstler-Concerte, Association der Fachmusiker. Die Thronentsagung des Dilettantismus war eine kunsthistorische Nothwendigkeit — und sie vollzog sich fast kampflos. Ihn jedoch vollständig verdrängt und entmuthigt zu sehen, hätte nur arge Verblendung wünschen können. Das echte und rechte Liebhaberthum mußte in seiner berechtigten Thätigkeit geschützt werden. Ja, es war geradezu nothwendig geworden, die durch die Märzstürme verwehte und niedergeworfene Dilettantenschaft wieder zu sammeln und ihr ein neues Feld der Thätigkeit zu eröffnen. Die „Gesellschaft der Musikfreunde“ that dies nach zwei Seiten: zuerst durch die Gründung des „Singvereins“, welcher Freunde und Freundinnen des

Gesanges aus allen Kreisen (meist des gebildeten Mittelstandes) zu einem imposanten Chor einigte, dessen Mitwirkung den großen Concerten bald zum Vortheil und Ruhm gedieh. Sodann durch die Organisirung eines instrumentalen Seitenstücks dazu: des „Orchestervereins", der, zwar kleiner an Dimensionen und Prätensionen, seine Mission nicht weniger erfreulich vollzieht. Beide Liebhaber-Vereine stammen aus dem Jahre 1858. Der Orchesterverein zählt gegenwärtig 60 Mitglieder, hält wochentliche Uebungen und jährlich 2 bis 3 Productionsabende, welche unter der tüchtigen Leitung des Violinspielers Heißler im Musikvereinssaal, jedoch mit Ausschluß der Oeffentlichkeit stattfinden. Mit Ausnahme einiger Aushilfsmusiker bei den Blechinstrumenten wirken nur Dilettanten mit. [1])

Als die Gesellschaft der Musikfreunde 1858 den Singverein in's Leben rief (von dem der nächste Abschnitt ausführlicher handeln wird), konnte sie bezüglich der Leitung desselben keine bessere Wahl treffen, als den vom Männergesangverein her bereits trefflich bewährten Chormeister Johann Herbeck. [2]) Auf dem neuen erweiterten Felde seiner Thätigkeit konnte sich Herbeck noch mehr hervorthun. Mehrere Concerte in der Saison 1858—1859, worin der „Singverein" sich auszeichnete, brachten die „Gesellschaft" zu der Ueberzeugung, daß die Fähigkeit und der Ehrgeiz des kräftigen jungen Dirigenten durch diese Chorleitung viel zu wenig in Anspruch genommen sei. Er war offenbar größeren Aufgaben gewachsen und ihrer bedürftig. Zu gleicher Zeit konnte man sich nicht länger verhehlen, daß der rastlose Jos. Hellmesberger, als Dirigent der Gesellschafts-Concerte, Solospieler in der Hofcapelle und der Oper, Unternehmer von Quartettproductionen, Lehrer des Violinspiels am Conservatorium ꝛc. ꝛc., überbürdet war. Man schritt demnach zu einer wohlthätigen Theilung der Arbeit, beziehungsweise des „Directorats". Die „Gesellschaft" ernannte Herbeck zum artistischen Director der Concerte, während Hellmesberger die Leitung des Conservatoriums und die Violinschule behielt. Das erste Gesellschafts-Concert, das Herbeck als „artistischer Director" leitete, fand am 6. November 1859 statt und brachte die erste Aufführung von Schumann's Balladencyclus „Page und Königstochter". Das Orchester des Hofoperntheaters hatte bis 1860 den Kern, den größten und wesentlichsten Theil des Orchesters der Gesellschafts-Concerte gebildet. Daraus ergaben sich Inconvenienzen, welche (insbesondere nach dem Wiederaufleben der philharmonischen Concerte und der Vermehrung der Proben hüben und

[1]) Die Gründung eines zweiten Orchestervereins von Dilettanten „Euterpe" wäre hier noch zu erwähnen, dessen öffentliche Productionen allerdings nur bescheidensten Anforderungen entsprachen und bald gänzlich verschwanden.

[2]) Johann Herbeck, geboren den 25. December 1831 in Wien, wurde 1852 Regenschori an der Piaristenkirche, 1856 Chormeister des Wiener Männergesangvereins, 1859 artistischer Director der Gesellschaft der Musikfreunde. Im Jahre 1863 wurde Herbeck zum Vice-Hofcapellmeister, 1866 zum ersten Hofcapellmeister ernannt.

drüben) übermächtig zu werden drohten. Die Gesellschaft der Musikfreunde mußte sich für ihre Concerte unabhängig vom Opernorchester stellen. Es gelang Herbeck 1860 ein eigenes Orchester zusammenzubringen, das zwar an Feinheit das Philharmonische nicht erreichte, aber doch rasch die erfreulichsten Fortschritte aufwies.

Die letzte fast zwanzig Jahre umfassende Periode der Gesellschafts-Concerte (seit deren Reorganisirung im Jahre 1850 bis zum Jahre 1869) theilt sich zwanglos in zwei beinahe gleiche Hälften: die Directionszeit Hellmesberger's und die darauffolgende Herbeck's. Sie verhalten sich künstlerisch zu einander beinahe wie Verheißung und Erfüllung.

Für Hellmesberger war außer seiner allzu großen Jugend für so schwierigen Posten noch verhängnißvoll gewesen, daß seine ganze künstlerische Vergangenheit im Virtuosenthum wurzelte. Als geigendes Wunderkind angestaunt und verzogen, hatte Hellmesberger niemals den rauhen, stärkenden Luftzug einer Opposition erfahren, weder aus den Reihen der Zuhörer, noch aus den Spalten der Journale. Herbeck hingegen, weitab von allem Virtuosenthum in der strengen Zucht der Kirchenmusik erzogen, hatte im harten Kampf mit dem Leben sich Schritt für Schritt vorwärts kämpfen müssen. Als geborenen Dirigenten kennzeichnete ihn sein intensiv musikalisches, dem Geist fremder (namentlich moderner) Tondichtungen sich augenblicklich assimilirendes Empfinden, sowie die demagogische Gewalt, die er mit Aug und Arm ausübt über die größten Orchestermassen. Indem Herbeck eine viel stärkere Besetzung des Orchesters und zahlreichere Proben durchsetzte, ausgezeichnete Solisten (wie Stockhausen, Schnorr, Bülow, Laub 2c.) zur Mitwirkung und berühmte Componisten zur persönlichen Leitung ihrer Werke nach Wien berief, steigerte er zwar die Kostspieligkeit, aber auch den Glanz und die Anziehungskraft der Gesellschaftsconcerte. Herbeck's ungewöhnliches Talent hat auch eine ungewöhnlich rasche und ausgezeichnete Anerkennung gefunden. Die Ernennung des noch jungen Mannes zum ersten Hofcapellmeister, welche 1866 wie aus den Wolken fiel, war ein in Oesterreich unerhörter, hundertjährige Traditionen niederwerfender Vorgang. Nur der Neid zurückgesetzter Rivalen konnte deshalb in Herbeck einen Emporkömmling sehen; nicht emporgekommen war er, sondern nur an seinem rechten Platz angekommen. — So Bedeutendes die Gesellschaftsconcerte im Fach der reinen Instrumentalmusik bringen, das Hauptgewicht fällt doch auf ihre großen chorischen Productionen (weltlicher oder geistlicher Gattung) unter Mitwirkung des Singvereines. Unter letzteren verzeichnen wir als besonders denkwürdig: die erste Aufführung des „Manfred" (1859) und der Faust-Musik von Schumann (1860, vollständig 1863), der großen D-Messe von Beethoven (1861), der „Johannes-Passion" von S. Bach (1864), der Hmoll-Messe von Bach (1867), der „Cäcilien-Ode" von Händel (1863), endlich (1861) der reizenden Schubert'schen Operette „Der häusliche Krieg" – durchaus epochemachende Aufführungen. Außerdem brachte der „Sing-

verein" Händel's „Judas Maccabäus" (erstes Concert 1859) und „Messias" (1862), Haydn's „Jahreszeiten", Schumann's „Peri" (die erste gute Aufführung in Wien 1858), Fr. Schubert's unvollendetes Oratorium „Lazarus" (1863) u. s. w. Im Jahre 1868 hörten wir Brahm's „Deutsches Requiem" (die drei ersten Sätze), ohne Zweifel die bedeutendste kirchliche Composition, deren unsere Zeit sich rühmen kann. Allerneuestens verdanken wir den Gesellschaftsconcerten die persönliche Bekanntschaft Ferdinand Hiller's [1]), der im März 1869 von Köln hieher kam, seine Cantate „die Nacht" zu dirigiren. Im selben Monat noch erschien Franz Lißt, um der ersten Aufführung seiner Legende „Die heilige Elisabeth" beizuwohnen, deren Wirkung der Zauber seiner Persönlichkeit gar mächtig förderte. Die Wiener, welche den genialen Virtuosen nunmehr im geistlichen Habit womöglich noch interessanter fanden als zuvor, bereiteten seiner „Heiligen Elisabeth" eine enthusiastische Aufnahme, wie keine der früheren Compositionen Lißt's sie hier jemals gefunden.

Im Jahre 1862 feierte die „Gesellschaft der Musikfreunde" den fünfzigsten Jahrestag ihrer Gründung (1812). Das schöne Fest wurde durch eine Aufführung von Händel's Messias gefeiert. Ihre Majestäten der Kaiser und die Kaiserin erschienen, mit Jubel begrüßt, in der großen Loge des Redoutensaals — eine Auszeichnung, die seit Jahren keiner Musikaufführung zu Theil geworden war. [2]) Der greise Anschütz sprach — mit noch immer jugendlichem Schwunge — einen Festprolog von Jos. Weilen. Diese ernste musikalische Feier fand ein freundlich ergänzendes Nachspiel in der glänzenden „Abendunterhaltung", welche die Jubilargesellschaft in den Sperlsälen veranstaltete. Auf Gesang und Declamation folgte ein Festessen. Der Präses der Gesellschaft Fürst Czartoryski und der Vicepräses Generalauditor v. Dratschmiedt brachten die ersten Toaste aus, welche der Staatsminister Ritter v. Schmerling in bedeutungsvoller Rede erwiederte. Er erinnerte an die politisch schwerbedrängte Zeit, in welcher die „Gesellschaft" sich constituirte, und wie seither die Geschicke Wiens in den Kundgebungen des Vereins ein so treues Echo gefunden, daß man denselben „ein Stück der Geschichte Wiens" nennen könne.

Es war die erste officielle Anerkennung, welche der Gesellschaft der Musikfreunde nach einer fünfzigjährigen rühmlichen Thätigkeit zu Theil wurde. Für die

---

[1]) Ferdinand Hiller, geboren 1811 in Frankfurt a. M., hatte Wien seit 42 Jahren nicht gesehen. Damals, im Jahre 1827, war er als 15jähriger Knabe in Begleitung seines Meisters Hummel eingetroffen, und mit diesem an Beethoven's Sterbelager gestanden. Sein früh entwickeltes Talent als Pianist und Compositeur producirte der junge Hiller nur in wenigen Privatkreisen; doch erschien bei diesem Anlaß sein Opus 1 (ein Clavier-Quartett) in Wien.

[2]) Unseres Erinnerns sind Ihre Majestäten seit der Thronbesteigung Kaiser Franz Joseph's nur bei Gelegenheit des Mozartfestes (1856) und des Schiller-Jubiläums (1859) in Concerten (beide Male im großen Redoutensaal) erschienen.

nächste Zukunft der Gesellschaft eröffnete der Staatsminister die erfreuliche Aussicht: „die Gesellschaft der Musikfreunde solle bald unabhängig von fremder Gastfreundschaft im eigenen Hause schalten und selber Gastrecht üben." Diese Verheißung ist jetzt ihrer Erfüllung ganz nahe. Während wir diese Zeilen schreiben, steht das neue Gebäude der Musikfreunde bereits unter Dach, um im nächsten Herbst mit Sang und Klang eröffnet zu werden.[1])

2. Die Philharmonischen Concerte unter Eckert und Dessoff.

Die „Philharmonischen Concerte" Otto Nicolai's waren eine glänzende, jedoch vorübergehende Erscheinung gewesen; die mächtigste Anregung zu besseren Zuständen, aber kein bleibender, fester Grundbau derselben. Vielleicht wären sie auch ohne Nicolai's Berufung nach Berlin in dem Kampf reactionärer Elemente gegen die etwas heftige und eitle Persönlichkeit Nicolai's vorzeitig untergegangen. Nach den oben erwähnten vereinzelten und unbedeutenden Versuchen im Jahre 1849 und 1850 ruhten die „Philharmonischen Concerte" mehrere Jahre, bis Carl Eckert[2]), als Capellmeister an's Hofoperntheater berufen, sie wieder aufnahm. Es gelang diesem feinfühlenden gebildeten Musiker, sie (zum ersten Mal wieder seit Nicolai) zu bedeutender Höhe zu heben. Leider erreichte die Theilnahme des Publicums nicht den einstigen Höhenpunkt. Hörerschaft und Kritik waren zwar des Lobes voll, allein der materielle Ertrag deckte nicht einmal die Kosten des Unternehmens. Das erste philharmonische Concert unter Eckert fand am 17. December 1854 Mittags im Großen Redoutensaal statt; es glänzte durch die treffliche Ausführung der Oberon-Ouverture, der C moll-Sinfonie von Beethoven und durch Vieuxtemps' Vortrag des Mendelssohn'schen Violin-Concerts. Das Local der philharmonischen Concerte blieb wie bisher der Große Redoutensaal; doch fanden sie nicht im Abonnement und weder in bestimmter Anzahl noch in regelmäßigen Intervallen statt, was vielleicht ihrem pecuniären Erfolg den meisten Eintrag that. Philharmonische Concerte brachte Eckert zwei im Jahrgange 1854—55, eines 1855—56, drei 1856—57. Hierauf wurden

[1]) Das neue im Bau begriffene Gesellschaftshaus und Conservatorium, nach den Plänen des Architecten Th. Hansen, steht an den Ufern der Wien, in gleicher Linie mit dem neuerbauten Künstlerhause und der Handelsakademie. Das Gebäude wird zwei Säle enthalten: einen großen Concertsaal von 230 Quadratklaftern für 3000 Personen und mehr als 2000 Sitzplätze; einen kleineren für 600 Personen; Administrations-Localitäten, 12 Schulzimmer, Räume für Bibliothek, Archiv, Sammlungen &c.

[2]) Carl Eckert, geboren 1820 in Potsdam, machte schon als Knabe Aufsehen als Pianist, Violinspieler und Compositeur, und erhielt seine höhere musikalische Ausbildung von Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig. Mit Henriette Sonntag reiste er als Operndirigent in Nordamerika. 1854 wurde er Capellmeister am Hofoperntheater und nach Cornet's Abgang (1857) Director dieses Theaters in Wien. Von 1861—1868 fungirte er als Capellmeister in Stuttgart, seit 1. Jänner 1869 wirkt er als Hofcapellmeister in Berlin.

sie durch volle zwei Jahre ausgesetzt. Erst im Januar 1860 kündigte Eckert wieder einen Cyclus von fünf philharmonischen Concerten, und zwar im Hofoperntheater an. Sie hatten Erfolg, wenngleich noch immer keine erhebliche Einnahme. Das Schicksal der philharmonischen Concerte, nach einigen Jahren immer wieder unvermuthet unterbrochen zu werden, blieb auch diesmal nicht aus. Eckert, inzwischen zum Director des Hofoperntheaters ernannt, legte diesen Posten nieder und verließ Wien.

Zum Glück trat in der Person Otto Dessoff's [1]) eine jugendliche strebsame Kraft an seine Stelle und nahm den Faden der philharmonischen Concerte am 4. November 1860 wieder auf. Sie fanden fortan nur im Hofoperntheater, Mittags an Sonntagen und gegen Abonnement statt. Dessoff erhöhte die Zahl der Concerte auf acht in der Saison und leitete sie, mancher Anfeindung ungeachtet, mit so entschiedenem Glück, daß die philharmonischen Concerte sich seither eines Andranges erfreuen, wie er thatsächlich früher nicht stattgefunden. Auf besondere Sympathien durfte der junge Leipziger Capellmeister hier allerdings nicht zählen, so willig man neben seinem Talent die Vorzüge seines Charakters und seiner Bildung anerkannte. Dessoff's norddeutsches Wesen, grundverschieden von dem naiveren, sinnlicheren Naturell unserer Musiker, kennzeichnete sich schon äußerlich durch die kaltblütig-exacte Führung des Tactstockes. Nachdem Dessoff zuerst als Operncapellmeister eine seltene Routine, Geistesgegenwart und Ausdauer bewährt hatte, errang er auch bald als Concertdirigent die volle Achtung des Publicums.

Die „Philharmonie" ist Künstler-Association im allerstrengsten Sinne. Nicht bloß besteht sie ausschließlich aus Fachmusikern, und zwar den besten der Residenz, sondern aus einem untrennbar zusammenhängenden und zusammen wirkenden Körper von solchen: dem Hofopernorchester. Die Philharmonischen Concerte haben überdies die Eigenthümlichkeit einer demokratischen Verfassung: die Orchestermitglieder wählen den Dirigenten, und ein Wohlfahrtsausschuß von 12 Köpfen entscheidet über die Aufnahme oder Ablehnung neuer Compositionen. Letzteres ist häufig vom Uebel, wie denn überhaupt für ästhetische Richtersprüche die Stimmen besser gewogen als gezählt werden, und die schöpferische That Eines geistvollen anerkannten Dictators mehr bedeutet, als die Zweifel von eilf anonymen Beiräthen.

Durch die Wiederaufnahme der Philharmonischen Concerte im Jahre 1854 hatte Eckert den „Gesellschaftsconcerten" eine höchst wünschenswerthe Vervollständigung gegeben, in welcher jedoch das Moment des Gegensatzes ziemlich stark accentuirt war. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte eben den jahrelangen

[1]) Felix Otto Dessoff, geb. 1835 in Leipzig und am dortigen Conservatorium (unter M. Hauptmann, Rietz und Moscheles) gebildet, ward 1860 durch Eckert als Hofoperncapellmeister nach Wien berufen, wo er 1861 auch Professor der Compositionslehre am Conservatorium wurde.

süßen Schlummer des Wiener Concertlebens aufgerüttelt und durch Vorführung bedeutender neuerer Werke von Mendelssohn, Schumann, Gade, Hiller, Berlioz u. A. sich den Ruhm des ersten lebendigen und consequenten Anstoßes erworben. Daß mit diesem Fortschritt nicht dem unerfundenen Perpetuum mobile einer „Kunst der Zukunft“, sondern den echten Kunstwerken der Gegenwart gedient werden sollte, wurde einsichtsvoll von allem Anfang an ausgesprochen und festgehalten. Gegenüber diesem neuen Blühen und Knospen des altehrwürdigen Stammes der „Gesellschafts-Concerte“ schien sich die Eckert'sche Unternehmung als Hort strenger musikalischer Orthodoxie zu constituiren, eine Reaction, die bei dem stark verspäteten Charakter der Wiener Concertmusik wohl etwas zu früh kam. Durch die größere technische Vollendung, welche Eckert's Orchester den Aufführungen zuwenden konnte, waren die Philharmonischen Concerte in offenbarem Vortheil; die „Gesellschaft der Musikfreunde“ vermochte weder eine so starke Besetzung, noch so kostspielige Proben auf ihre Productionen zu verwenden. Von diesen beiden Orchester-Unternehmungen — den einzigen unserer Residenz — bot somit die eine die bis in's kleinste Detail durchgearbeitete Aufführung der bekannten älteren Sinfonien, die andere mit genügenden, wenngleich nicht glänzenden Mitteln, nebst den „classischen“ Werken nach und nach auch die bedeutenderen Instrumentalmusiken der nachbeethovenschen Zeit. Das richtigere Princip lag — vollends für die damaligen Wiener Musikzustände — auf letzterer Seite. Der Musiker, dem an seiner Bildung gelegen ist, wird allzeit lieber die letzte Feinheit der Form entbehren, als die Bereicherung durch neuen Inhalt. Viel gleichgültiger erscheint ihm, ob man eine neunundneunzigmal gehörte Sinfonie von Vater Haydn zum hunderten Male noch um eine Nüance feiner hört, als ob man endlich dazu gelange, die Bekanntschaft seiner Enkel zu machen. Lieber sechs Violinen weniger in einem Concert und einen Tondichter mehr. Das große Publicum, namentlich das stabile der Abonnements-Concerte, theilt freilich selten diese Ansicht. „Die Menschen, mit Ausnahme der Musiker, hören lieber Bekanntes als Neues,“ sagt Hiller irgendwo in seiner launigen Weise. Und speciell das Auditorium der Philharmonischen Concerte ist ein conservatives, das gegen Novitäten lebender Componisten sehr streng vorgeht. Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn blieben natürlich auch jetzt das eigentliche Grund- und Stammcapital; außerdem wurden seit Dessoff Schumann's Orchesterstücke mehr als bisher gepflegt und eine Reihe von interessanten Novitäten vorgeführt.[1]) In der größeren Liberalität, mit welcher gegenwärtig neben den classischen auch moderne Compositionen in das Heiligthum der Philharmoniker aufgenommen

[1]) Darunter waren: Schumann's Esdur-Sinfonie und Ouverturen zu Julius Cäsar, Braut von Messina, Genofeva, Gade's Frühlings-Fantasie; Sinfonien von Gade, Lißt („Tasso“), Rietz, Reinecke, Hiller, Herbeck, Esser, Volkmann, Rheinberger („Wallenstein“), Suiten von H. Lachner, Esser, Raff, O. Grimm; Ouverturen von Bargiel, Reinecke, Hiller, Goldmark &c.

werden, liegt eine von Nicolai's und Eckert's Traditionen abweichende Neuerung — unseres Erachtens eine berechtigte und willkommene.

Wie die „Gesellschafts-Concerte, so stehen auch die „Philharmonischen" gegenwärtig am Vorabend einer Uebersiedlung. Mit der Eröffnung des neuen Opernhauses werden ohne Zweifel auch sie das alte Kärnthnerthortheater verlassen, das dem Andrang des Concertpublicums längst nicht mehr genügte, und überdies durch seine zwar deutliche, aber abschwächende Akustik die Wirkung des Orchesters in allen Kraftstellen dämpfte.

So wird durch eigenthümliches Zusammentreffen die Saison 1869—1870 eine sichtbare Palingenesis des Wiener Concertlebens darstellen: den Philharmonischen Concerten (und hoffentlich auch den Oratorien der „Tonkünstler-Societät") eröffnet sich die neue Oper, während der Neubau der „Gesellschaft der Musikfreunde" in seiner Prunkhalle die Gesellschafts-Concerte und großen Singvereine, in seinem kleineren Saale die Quartettspieler und Virtuosen würdig empfangen wird.

Zweites Capitel.

Gesangvereine.

1. Gemischter Chor (Singverein und Singakademie).

Was dem Wiener Musikleben noch immer empfindlich abging, war ein größerer Verein für gemischten Chorgesang nach Muster der 1792 von Fasch gegründeten, von Zelter fortgesetzten „Singakademie" in Berlin. Deutschland war uns mit der Gründung von gemischten Chorvereinen, wie mit jener der Liedertafeln längst vorangegangen. Wie populär diese singenden „Dilettanten-Vereine" in Deutschland waren, beweist unter anderm eine komische Oper, betitelt: „Singethee und Liedertafel" (Text und Musik vom Baron Lichtenstein), welche im Jahre 1825 in Berlin mit vielem Beifall aufgeführt wurde. „Wir haben hier „echt deutsches Leben vor uns," berichtet darüber die Berliner Musikzeitung, „Alles erfüllt von Musikwuth, die Männer bei Braten und Flaschen Liedertafel „haltend, die Frauen und süßen Herren um die Theemaschine beim Singethee „versammelt." [1])

In Wien hatte allerdings die Gesellschaft der Musikfreunde schon bei ihren ersten großen Musikfesten die Mitwirkung zahlreicher Gesangsdilettanten in Anspruch genommen, sie hatte auch bereits in ihren ersten Statuten (§ 71) die Gründung einer eigenen Anstalt zur Uebung des Chors mit ausdrücklicher Hinweisung auf das Berliner Muster angekündigt. Wirklich wurden schon im Jahre 1814

[1]) Es ist ein wenig bekanntes Factum, daß Paris beinahe ein halbes Jahrhundert früher als Wien eine in deutschem Geiste gegründete und geleitete Singakademie besaß. Der Compositeur und Musiklehrer Stockhausen gründete i. J. 1822 in Paris eine „Académie de chant, ou école de musique classique", deren Hauptthätigkeit der Vortrag classischer Kirchencompositionen (vornehmlich deutscher und italienischer) bildete. Dieser Verein trat jährlich am ersten Donnerstage nach dem 15. November in Thätigkeit und hielt seine Uebungen an Donnerstagen von 2 bis 4 Uhr.

wöchentliche Chorübungen eingeführt, welche jedoch bald in's Stocken geriethen. Vierzig Jahre später (1853) wurden diese regelmäßigen Chorübungen wieder eingeführt, und zwar unter Stegmayer's Leitung. Eine feste Organisation fehlte jedoch durchaus. Die Tonkünstler-Societät verwendete bei ihren Oratorien Theaterchoristen und Singknaben; wir haben gesehen, daß schon in genügsamer Vorzeit über die Unzulänglichkeit dieses Chores geklagt wurde. (S. 200.)

Während alle Zweige der Musik in Wien sich zu einer bemerkenswerthen Höhe emporgearbeitet hatten, mußte man immer noch den Mangel eines regelmäßig zusammentretenden gemischten Chores und damit auch die dürftige und mittelmäßige Vertretung der Oratorienmusik beklagen. Die „Tonkünstler-Societät“ im Burgtheater hing fest an den beiden Haydn'schen Cantaten, Händel schlummerte in langer Vergessenheit, Palestrina und die gesammte italienische Musica sacra, Seb. Bach und die ganze deutsche protestantische Kirchenmusik waren für Wien noch immer unbekanntes Land. Das allmäliche Absterben des souveränen Virtuosenthums und das immer kräftigere Aufblühen starken und echten Musiksinnes mußte endlich auch zur Befriedigung dieses Bedürfnisses führen. Zwei Unternehmungen bildeten sich im Jahre 1858 fast gleichzeitig zu diesem Endzweck: die „Singakademie“ und der „Singverein“. Erstere war von einem Kreise ernster Kunstfreunde in's Leben gerufen und der Leitung des Capellmeisters F. Stegmayer anvertraut.[1]) Der zweite wurde von der „Gesellschaft der Musikfreunde“ (welche mehrere Jahre vorher die erwähnten „Chorübungen“ in's Leben gerufen hatte) gegründet und unter die Leitung des Directors Johann Herbeck gestellt. In Ziel und Gestaltung waren die beiden Vereine von Anfang an so gut wie identisch; jeder brachte sowohl geistliche als weltliche Chöre, sowohl ältere als neuere Musik. Im Verlauf der ersten Jahre legte die „Singakademie“ in ihrem Programme den Nachdruck auf die ältere geistliche Musik und zwar a capella, während der „Singverein“ Chören weltlichen Inhalts und moderner Composition mit Orchesterbegleitung wenigstens ein gleiches Recht zugestand. In ihrem künstlerischen Streben gleich achtungswerth und eifrig, blieben die beiden Chorvereine doch nicht auf gleicher Höhe. Der „Singverein“ der Gesellschaft der Musikfreunde erfreute sich eines zweifachen Vortheils. Einmal konnte er durch seinen unmittelbaren Zusammenhang mit der „Gesellschaft der Musikfreunde“ über ein tüchtiges Orchester disponiren, daher große Werke für Chor und Orchester zur tadellosen Aufführung bringen, um so mehr als die günstigeren und gesicherten finanziellen Verhältnisse der „Gesellschaft“ eine reichere Besetzung und zahlreichere Proben gestatteten. Sodann besaß der „Singverein“ in der Person Herbeck's einen Dirigenten von seltener Befähigung und Energie, mit welchem sich der ältere, behäbigere und in letzter Zeit auch kränkliche Stegmayer nicht messen konnte. Das Publicum hat durch diese Rivalität natürlich nur gewonnen. Eine der em-

---

[1]) Vergl. über Stegmayer S. 223.

pfindlichsten Lücken unseres musikalischen Haushalts war zweifach ausgefüllt. Der Wiener Männergesangverein, der bereits die meisten seiner deutschen Collegen überflügelt hatte, besaß nun endlich seine wichtigere, würdige Ergänzung in einem großen Chorverein von Männern und Frauen, deren Eifer für die echte Kunst nun lang verborgene Schätze alter Musik zu heben begann. Uebersehen darf nicht werden, daß die Idee, in Wien eine Singakademie zu gründen, ihre Wurzel in dem ehemaligen bescheidenen „Bach-Verein" hatte. Eine kunstsinnige, wohlhabende Frau, die Gattin des Arztes Mauthner, hatte (zuerst durch Vermittlung ihres alten Freundes und Lehrers Mosevius in Breslau) den Professor am Wiener Conservatorium Joseph Fischhof bewogen, in ihrem Hause regelmäßige Versammlungen von Gesangsdilettanten zu veranstalten und zu leiten, welche ältere geistliche Chöre aufführten. Die Gesellschaft, welche sich „Bach-Verein" nannte, hat im Frühjahr 1854 sogar die „Matthäuspassion", allerdings in streng privatem Kreis, bei Clavierbegleitung durchgesungen.[1]) Von diesem Versuche darf man wohl die Bestrebungen für ältere, namentlich Bach'sche Chormusik in Wien datiren. Der „Bach-Verein" war übrigens schon 1854, also vier Jahre vor Gründung der „Singakademie" eingegangen.

Von den Thätigkeiten eines solchen Chorvereines ist die wichtigere seine innere Mission, die regelmäßige Vereinigung gebildeter Kunstfreunde zu ernstem Studium classischer Tonwerke. Sowohl der Singverein als die Singakademie haben hierzu einen Abend in der Woche bestimmt, beide halten ihre Uebungen im Musikvereinssaal. Hier war einmal der Dilettantismus (diese einst in Wien allmächtige, später fast ganz beseitigte Kraft) in entsprechendster Sphäre wohlthätig verwendet. Es braucht kaum hervorgehoben zu werden, von welcher Bedeutung für die allgemeine musikalische Bildung die Mitwirkung der Frauen in solchen Vereinen ist. Der Vortheil, den die Mitglieder wie die Zuhörer aus diesen Bestrebungen ziehen, ist außer dem unmittelbaren ästhetischen Genuß noch der einer kunstgeschichtlichen Bildung, wie sie auf diesem Gebiet in keiner andern Weise ersetzt werden kann. Lang Versäumtes suchte man nun rasch nachzuholen. Die Singakademie gab anfangs jährlich zwei bis drei Concerte im Großen Redoutensaal, von denen zwei größtentheils einzelne Chöre a capella, das dritte ein ganzes Oratorium mit Orchesterbegleitung brachte. Der Singverein producirte sich in der Regel gleichfalls im Redoutensaale, Anfangs selbstständig, dann in den „Gesellschaftsconcerten"; nur einige kleinere Concerte (bei Clavier) fanden im Musikvereinssaal statt. Die Singakademie brachte an größeren Werken zur Aufführung: F. Hiller's Oratorium „Saul" (1858), „Thimotheus" von Händel (1860), „Israel in Egypten" von Händel (im Phil-

[1]) Auch die Berliner Singakademie war anfangs fast ausschließlich Privatübung. In Nr. 47 der Berliner Musikzeitung von 1829 schreibt Marx, daß diese Zeitung seit sechs Jahren es als Pflicht der „Singakademie" bezeichne, „ihre Thätigkeit mehr dem Publicum zu widmen".

harmonischen Concert unter Eckert, März 1860), „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann bei Clavierbegleitung (erste Aufführung in Wien 1860), „Paulus" von Mendelssohn (1861), Bach's „Matthäus-Passion" (erste vollständige Aufführung in Wien, April 1862), Händel's „Belsazar" (November 1862), Bach's Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniß" und dessen „Weihnachts-Oratorium" (beide unter Brahms 1863, 1864). Was der Singverein an epochemachenden großen Aufführungen brachte, wurde bei der Besprechung der von Herbeck geleiteten „Gesellschafts-Concerte" bereits hervorgehoben (S. 386). Außerdem verdanken wir dem Singverein eine wahre Perlenschnur von kleineren Chören, worunter als Novitäten Schumann's köstliche „Romanze vom Gänsebuben", „Schön Rothtraut", „Die Nonne" u. A. Eine Reihe älterer, von Herbeck höchst wirksam bearbeiteter Volkslieder schließt sich daran. Diese, von den Instrumentalstücken sich reizvoll abhebenden, mit raffinirter Vollendung vorgetragenen Chorproductionen des „Singvereins" bilden nicht blos einen glänzenden Schmuck, sondern geradezu die charakteristische Eigenthümlichkeit der „Gesellschafts-Concerte" des letzten Decenniums. Die gemischten Chöre haben völlig die ehemalige Stelle der Arien und Duette eingenommen, und unterscheiden die gegenwärtigen Gesellschafts-Concerte am auffallendsten von deren Vorgängern, ebenso wie von den übrigen Wiener Concertinstituten.

Wenn die Beliebtheit und Bevorzugung dieser reizenden Chorblüten uns dennoch Etwas befürchten und beklagen läßt, so ist es die hierdurch verschuldete Ablenkung des Singvereins von seinen eigentlichen großen Aufgaben. Die Aufführung Händel'scher Oratorien, ja ganzer Oratorien überhaupt, beginnt in Wien wieder unter die Seltenheiten zu gerathen, — hoffentlich eine vorübergehende Stockung, welche die Tüchtigkeit und der ernste Kunstsinn unserer musikalischen Führer bald beseitigt. Wien wird zwar seinem ganzen Wesen nach niemals im Cultus des Oratoriums ein zweites London werden, allein die Gefahr, nach der entgegengesetzten Richtung auf das Niveau von Paris zu sinken, steht uns sicherlich noch ferner.[1])

Im Mai 1868 feierte der „Singverein" in festlicher Weise den Jahrestag seines zehnjährigen Bestehens. Die bewundernde Anerkennung des Publicums für den Verein, sowie die begeisterte Hingebung der Vereinsmitglieder für ihren Dirigenten Herbeck sprach sich bei diesem Feste in ebenso lauter als gemüthlicher Weise aus. Der Singverein hat gegenwärtig (1869) die Zahl von 245 Mitgliedern, worunter 145 Damen und 100 Herren, erreicht. —

---

[1]) In der „Revue musicale de Paris" vom 3. December 1854 heißt es bei Gelegenheit der Aufführung von Berlioz „Faust" in Paris: „Was unsere erlauchte Gesellschaft der Conservatoriums-Concerte anlangt, welche seit zweiundzwanzig Jahren besteht, so hat sie bei keiner Gelegenheit jemals ein ganzes Oratorium ihrem Publicum vorgeführt."

Während der „Singverein“ sich der ununterbrochenen Leitung Herbeck's erfreute, wechselte die Direction der „Singakademie“. In Stegmayer's anhaltender Krankheit dirigirte einmal Franz Krenn, einmal Joseph Hellmesberger, bis endlich nach Stegmayer's Tode und einem kurzen darauf folgenden Provisorium Johannes Brahms aus Hamburg, der kurz zuvor als Componist und Virtuose sich die Sympathien der Wiener errungen, zum Chormeister ernannt wurde. Brahms versah dies seiner Individualität wenig zusagende Amt nur eine Saison lang (1863—1864). Mit dem Herbst 1864 wurde der Hoftheater-Capellmeister Dessoff an seine Stelle gewählt, der jedoch nach wenigen Monaten gleichfalls resignirte. Der Verein war seiner Auflösung ganz nahe, als 1865 Rudolf Weinwurm (früher Chormeister des Akademischen Gesangvereins) den Versuch wagte, das stark geschmolzene und entmuthigte Häuflein der Sänger nochmals zu vereinigen.[1]) Ob es seinen redlichen Bemühungen gelingen wird, die „Singakademie“ aus ihrer artistischen und finanziellen Bedrängniß emporzureißen, muß die Zukunft lehren. „L'art de vaincre est perdu sans l'art de subsister“, wie die beredte Aufschrift auf dem Portal eines französischen Militär-Backhauses lautet.

2. Männergesangvereine.

Der „Wiener Männergesangverein“ entfaltete sich immer breiter und stattlicher.[2]) Bis zum Jahre 1851 fungirten Gustav Barth und Anton M. Storch als erster und zweiter Chormeister. Letzteren ersetzte dann Ferd. Stegmayer. Nach Barth's Weggang von Wien (1854) wurde Stegmayer erster und Hans Schläger zweiter Chormeister. Im Jahre 1856 trat an Stegmayer's Stelle Johann Herbeck. Zwei Jahre später folgte Schläger einem Ruf als Domcapellmeister und Director des Mozarteums nach Salzburg. Franz Mair, der ihn ersetzte, trat bald wieder ab und Herbeck versah nun allein das Chormeisteramt bis zu seiner Ernennung zum ersten Hofcapellmeister. Es war wohl mehr eine Form- und Etiquettesache, daß der neue Hofcapellmeister

[1]) Die Concerte der Singakademie werden gegenwärtig im Saal des Akademischen Gymnasiums (meist bei Klavierbegleitung) abgehalten. Die Zahl der ausübenden Mitglieder beträgt 70.

[2]) Der Verein veranstaltet seinen Statuten gemäß jährlich eine Stiftungsmesse in der Hof- und Pfarrkirche St. Augustin; eine Stiftungsfest-Liedertafel im Sofienbadsaal; zwei Liedertafeln; zwei große Concerte im großen Redoutensaale. — Am Schlusse des 25. Vereinsjahres (1868) zählte der Verein 233 ausübende Mitglieder (49 erste, 50 zweite Tenore, 75 erste und 59 zweite Bässe); ferner 462 unterstützende und 47 Ehrenmitglieder. Das Notenarchiv enthält 1672 Chöre und 1380 Quartette. Die höchste Jahres-Einnahme betrug 10,680 fl., die höchste Ausgabe 7489 fl. — Das Banner des Vereins ziert seit dem Jahre 1861 die von Sr. Majestät dem Kaiser verliehene „große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft“.

seine Stelle beim Männergesangverein sofort abgab, und zwar an Rudolf Weinwurm, der als Dirigent des „Akademischen Gesangvereins“ sich einen geachteten Namen gemacht. Herbeck blieb trotzdem unter dem Titel eines „Ehren-Chormeisters“ die eigentliche Seele des Vereins, der ihm seinen höchsten Aufschwung verdankt. Das große Verdienst Herbeck's ist diesfalls ein doppeltes. Für's Erste liegt es in der hohen Ausbildung des Vortrags, dem er Kraft und Feuer sowohl, als die zartesten Schattirungen mit unfehlbarer Sicherheit einzuprägen wußte; sodann in der bedeutenderen Erweiterung und Bereicherung des Repertoirs. Er that das Erdenklichste, um den Verein aus dem Einerlei der gewöhnlichen Liedertafelkost auf eine höhere Stufe künstlerischer Aufgaben zu heben. Die Aufführung großer Fragmente aus Schubert's Oper „Fierabras“ (1858), sowie des großartigen Chors desselben Meisters „Gesang der Geister über dem Wasser (1857) dürfen vom künstlerischen Gesichtspunkt wohl als die glänzendsten Thaten des „Männergesangvereins“ betrachtet werden. Herbeck hat das Verdienst, in seinen drei verschiedenen Anstellungen, als Dirigent der Gesellschafts-Concerte (seit 1859), als Director des „Männergesang-“ und des „Singvereins“, eine Anzahl bedeutender, so gut wie verschollener Compositionen aus Fr. Schubert's Nachlaß an's Licht gezogen und durch treffliche Darstellung belebt zu haben. Indem Herbeck alljährlich wenigstens eines der Concerte des „Männergesangvereins“ mit Orchesterbegleitung gab, dehnte er das künstlerische Gebiet desselben wohlthätig aus. Allerdings können hierin selbst die redlichsten Bemühungen nur vereinzelt bleiben; dem Männergesang sind von Natur enge Grenzen gesetzt, und die Literatur dieses Kunstzweiges ist an größeren Werken so arm, daß das Unbedeutende, Anspruchslose, im besten Falle Muntere und Wohlklingende doch immer die Oberhand behält. Die übermäßige Schwärmerei für den Männergesang als Genre ist ohne Zweifel gesunken; Monotonie und Beschränktheit hindern ihn, als selbständiger Factor in dem öffentlichen Musikleben einer großen Stadt eine bedeutende Rolle zu spielen. Das gesellige Element, welchem die Pflege des Männergesangs entsproß und worin sie nicht aufhören wird zu gedeihen, bleibt dabei vorschlagend, und so lobenswerth es war, daß der Männergesang aus der bloßen Liedertafelei zu mehr künstlerischer Geltung strebte, so unausweichlich scheint es uns, daß er nach einer Periode enthusiastischer Ueberschätzung wieder allgemach aus der Oeffentlichkeit sich in die geschlossenen Kreise des Vereinslebens zurückziehe.

Ein besonderes Verdienst hat sich der Verein durch das von ihm im Jahre 1862 angeregte Schubert-Monument erworben. Nach dem Ausweis vom 30. September 1868 beträgt der Fonds dazu bereits 30,000 fl. in Werthpapieren und 1000 fl. in Baarem. Glänzende Tage sah der Verein am 10., 11., 12. October 1868; er feierte an diesen Tagen sein 25jähriges Stiftungsfest in würdiger Weise. Empfangsabend der eingeladenen Gäste; Stiftmesse; Festconcert; Grundsteinlegung des Schubert-Denkmals im Stadtpark und Festliedertafel im Sofien-

Saale bildeten die Hauptmomente dieser Feier, bei welcher dem Verein von Seiten der Stadt Wien als höchste Auszeichnung die große goldene Salvator-Medaille verliehen wurde. Vorstand des Männergesangvereins ist seit 1865 Nicolaus Dumba, einer der eifrigsten und gebildetsten Musikfreunde Wiens und Kunstmäcen im echtesten Sinne des Wortes. [1])

Der Wiener „Männergesangverein" hat in wenigen Jahren eine große Zahl ähnlicher Verbindungen hervorgerufen: den „Sängerbund", den Gesangverein der Techniker, der Kaufleute, der Schullehrer, der Turner, der Israeliten („Zion") u. A.[2]) Die gesellige Tendenz überwiegt der Natur der Sache nach die künstlerische Bedeutung bei all' diesen Vereinen. Am meisten künstlerische Tendenz hat unter ihnen der „Akademische Gesangverein" d. h. der Gesangverein der Studirenden an der Wiener Universität, gegründet 1858, dirigirt von dem Universitäts-Gesanglehrer und Chormeister Rudolf Weinwurm bis 1866, seither mit gleich befriedigendem Erfolg von Dr. Franz Eyrich. Die „Pflege des deutschen Liedes, Förderung des Universitätslebens und der Geselligkeit unter den Mitgliedern" bildet, den Statuten zufolge, die Aufgabe des Vereins, welcher nebst einigen Liedertafeln auch jährlich zwei öffentliche Concerte im großen Redoutensaale veranstaltet. Der „Akademische Gesangverein" (aus etwa 200 Sängern bestehend) producirt in jedem seiner Concerte stets einige werthvolle Nummern und hat im Jahre 1864 sogar Mendelssohn's vollständige Musik zur „Antigone" (mit Orchesterbegleitung) mit bestem Erfolg zur Aufführung gebracht. Es folgten an größeren Werken: Mendelssohn's „Oedipus", die „Frithjofssage" und „Schön Ellen" von Max Bruch, „Rinaldo" von Brahms u. A. Außerdem besitzt der Akademische Gesangverein einen Lieblingscomponisten, der von da aus bald Lieblingscomponist aller deutschen Vereine geworden ist: Engelsberg. Der Mann, der sich allzubescheiden unter diesem Pseudonym verbirgt, ist Dr. Eduard Schön in Wien (geboren 1824 zu Engelsberg in Oesterreichisch-Schlesien), ein melodiöses Talent von ungewöhnlicher Frische und Anmuth. Es ist ein Verdienst des Akademischen Gesangvereins, dieses vaterländische Talent in die Oeffentlichkeit gedrängt und Engelberg's zahlreiche Compositionen aus dem Manuscript zuerst aufgeführt zu haben. Die „Ballscenen", „Narrenquadrille", „Doctor Heine", „der Landtag", „Poeten auf der Alm" und andern allerliebsten Humoresken, deren Text vom Componisten selbst herrührt, haben das Publikum in zahlreichen Wiederholungen erfreut. Aus den Vorträgen

[1]) Genaue Daten findet man in der sorgfältig gearbeiteten Festschrift von Dr. August Schmidt; „Der Wiener Männergesangverein". (Wien, 1868.)

[2]) Nach dem Vereinskataster der k. k. niederösterr. Statthalterei vom Jahre 1869 bestehen in Niederösterreich 84 Gesangvereine u. Liedertafeln; 56 davon (sämmtlich Männergesangvereine) entfallen auf das flache Land, die übrigen 28 auf Wien und dessen Vorstädte. — In den im Reichsrath vertretenen Ländern der Monarchie bestehen in Summa nicht weniger als 55 Musikvereine mit 10,808 Mitgliedern und 428 Gesangvereine mit 29,703 Mitgliedern. (Jahrb. der statist. Central-Comm. v. 1868.)

dieses Vereins weht ein jugendfrischer Geist, ein Hauch von studentischer Begeisterung, der auf den Mangel letzter technischer Vollendung vergessen läßt. Seine Leistungen verdienen um so größere Anerkennung, als ein aus Studenten zusammengesetzter Chor sich naturgemäß immer erneuert, also in kurzen Zeitläuften (gleichsam massenhaft mutirend) seine geschulten Triarier stets wieder gegen Recruten austauschen muß. — Ob das regelmäßige Veranstalten großer Concerte mit Orchester und Primadonnen, dies zeitraubende, kostspielige und zerstreuende Drängen in die Oeffentlichkeit dem ursprünglichen Zweck eines Universitätsgesangvereins noch entspricht, ist eine andere Frage, deren Beantwortung nicht vor unser Forum gehört.

Einmal, am 25. October 1866 vereinigten sich sämmtliche Männergesangvereine Wiens und der Umgebung, 1200 Mann stark, zu einer Monstre-Production. Sie fand unter Herbecks Direction in der kais. Winterreitschule statt, der imposanten Halle, welche in früheren Perioden den Musikfesten der „Gesellschaft der Musikfreunde", zuletzt den Sitzungen des ersten österreichischen Parlaments (1848) als Asyl gedient hatte. Eine colossalere Chorproduction hat Wien niemals erlebt. Freilich kann nicht geläugnet werden, daß das Aufthürmen des Quantitativen, blos Massenhaften einer Besetzung nur sehr geringen künstlerischen Werth hat. Der Musiker wird einen nicht allzu großen Raum, einen nicht allzu starken, dafür aber beseelteren, beweglicheren Chor stets vorziehen. Obendrein hat die Steigerung der Tonstärke ihre akustische und ästhetische Grenze, d. h. die Wirkung wächst mit der Quantität der ausführenden Kräfte nur bis zu einem gewissen Punkt, der ungefähr dem chemischen Begriff der „Sättigung" entspricht: über diesen hinaus bleibt die akustische Wirkung stehen und geht die ästhetische sogar zurück. Grillparzer's Wort: „Was ungeheuer, ist darum nicht groß", findet auf musikalische Monstre-Productionen, wie sie zumeist in England beliebt sind, nur zu häufige Anwendung. Ausnahmsweise, bei seltenen und außerordentlichen Anlässen, darf man indeß dem materiellen Reiz der Schallkraft nicht alles Recht bestreiten; ganz abgesehen von der Wirkung auf das große Publikum, wird dabei ein eigenthümliches Interesse auch den Musiker eine zeitlang fesseln können. Der blendende Effect dieses Sängerfestes wurde überdies geadelt durch die patriotische Widmung: der ganze Ertrag kam den Familien der im preußischen Krieg gefallenen Soldaten der östr. Armee zu statten.

Drittes Capitel.

Quartettproductionen.

Neben den Orchesterconcerten der „Musikfreunde“ und der „Philharmoniker“ fand die classische Instrumentalmusik ihre regelmäßigste und liebevollste Pflege in den Quartettproductionen.

Der bereits alternde Jansa (Vergl. S. 306) sah schon im Jahre 1849 eine rivalisirende jüngere Quartettgesellschaft unter der Führung des jungen Joseph Hellmesberger an seiner Seite. Nach dem 13. Januar 1850 (Jansa's letzte Production) wirkte letztere allein in Wien. In ununterbrochener Folge alljährlich an Vervollkommnung und Beliebtheit zunehmend, boten Hellmesberger's Quartettsoiréen den Wiener Kunstfreunden ein würdiges, bald unentbehrlich gewordenes Asyl musikalischer Andacht. Wie das Local (Musikvereinssaal), wie Tag und Stunde (Sonntag um 5 Uhr), so ist auch das Publicum dieser Quartette ein beinahe stabiles, es gleicht einem großen Familienkreise. Jansa's Quartettgenossen Heißler, Schlesinger und Durst wurden 1849 die Partner Hellmesberger's. Von ihnen ist Durst (Orchestermitglied des Burgtheaters) der Unternehmung am längsten treu geblieben, Heißler und Schlesinger schieden nach einiger Zeit aus persönlichen Gründen aus und wurden (1855) durch die trefflichen Musiker Dobyhal (Bratsche) und Borzaga (Cello) ersetzt. Letzterer starb 1858; die schwierige Aufgabe, ihn zu ersetzen, ward durch einige Abende Coßmann aus Weimar zu Theil, nach ihm dem jungen Cellisten Röver. Seit 1868 sind Hellmesberger's Quartettgenossen: A. Brodsky (2. Violine). S. Bachrich (Viola) und D. Popper (Cello). Wenn es auch im Quartett keinen eigentlichen Rangunterschied gibt, sondern jeder der vier Geiger zugleich der Erste ist, so geht doch der geistige Impuls, die musikalische Initiative begreiflicherweise von der ersten Violine aus. Welches Verdienst somit dem feinen, empfindungsvollen, mitunter kokett geputzten, stets aber eleganten und reizvollen Spiel Hellmesberger's zukommt, bedarf keiner Auseinandersetzung. Hellmesberger lüftete sofort den engen Kreis des Jansa'schen Repertoires, indem er schon im

Jahre 1849 Schubert's so gut wie verschollenes D moll-Quartett brachte, dann allmälich Beethoven's letzte Quartette folgen ließ, endlich auch (1852) mit Schumann'scher Kammermusik den Anfang machte. Die erste systematische Einbürgerung des späteren Beethoven im Wiener Concertleben geschah im Fach der Kammermusik und ist vollständig Hellmesberger's Verdienst. Während Jansa's Quartett schon die Razumoffsky'sche Trilogie nur selten und mit einem gewissen Widerstreben vorführte, stellte sie Hellmesberger nebst den letzten fünf Quartetten geradezu in den Vordergrund, so daß wir in den Jahren von 1850—1860 die sechs Quartette op. 18, mit welchen Jansa das Publicum übersättigt hatte, fast gar nicht auf dem Programme finden. Diese musikdiätetische List erwies sich als sehr weise; nach zehn Jahren gewährten die sechs reizenden Quartete op. 18 die zehnfache Freude. 1850 brachte Hellmesberger Beethoven's Quartett op. 130, dann op. 135, bald darauf die drei anderen. Von dem Augenblick — und dies war von höchster Wichtigkeit — verblieben diese letzten Quartette auf dem Programme, in jedem Cyclus kamen ein bis zwei derselben zur Aufführung. Das eine mochte häufiger, das andere seltener wiederholt werden, keines verschwand mehr vom Repertoire. Die Hörer lebten sich, Anfangs befremdet, vielleicht widerwillig, in diese Werke ein, die sie nun bewunderten, und was die Hauptsache ist, von Jahr zu Jahr genauer kennen lernten, tiefer erfaßten. Die öffentliche Vorführung der fünf letzten Beethoven'schen Quartette war unter unseren damaligen Musikverhältnissen und Musikgewohnheiten immerhin ein Wagestück, es hat seither seine guten Früchte getragen, denn diese merkwürdigen Tondichtungen sind feststehende Pfeiler des Programmes geworden. Es ist eine Freude um die Andacht, mit welcher gegenwärtig den Spätwerken Beethoven's gelauscht wird, um das hellaufdämmernde Verständniß, das aus dem jedesmal herzlicher und unverfälschter ertönenden Beifall sich kundgibt. Daß diese letzten Quartette ganz incommensurable Größen sind, die eben nur Beethoven, und zwar Beethoven am Ausgang seiner Laufbahn, mit gerade diesen individuellen Entwickelungen und Schicksalen schaffen konnte, möge dabei nicht vergessen werden. Das sind keine Werke, an die sich einfach „anknüpfen," das Gespinnst ungleich ärmerer Geister anknüpfen läßt. Es ist ein Grundirrthum der Zukunftsmusiker, über diese gigantisch und einsam emporstarrenden Felsen eine gerade Chaussee zur weiteren „Fortsetzung" der Musik bauen zu wollen. Unser Quartett-Publikum schien richtig zu unterscheiden: während es die künstlich überheizten Werke weimarischer Schule ruhig ablehnte, kam es dem späteren Beethoven mit jenem hingebenden Vertrauen entgegen, auf das der Genius auch in seinen räthselhafteren und eigensinnigen Momenten ein Recht hat.

Mit Schumann, dessen drei Streichquartette zu den Perlen der Kammermusik aller Zeiten gehören, ging es langsamer. Hellmesberger brachte zwar im Jahre 1852 das Streichquartett Nr. 1, 1853 das Clavier-Quartett und 1854 das Clavier-Quintett, aber erst am 20. Jannar 1856 eine Wiederholung jenes ersten

Streichquartettes und im folgenden Jahre das zweite. Zu dem dritten Streichquartett entschloß er sich vollends erst im Jahre 1858. Seither ist jedoch kein Hellmesberger'scher Cyklus ohne ein Werk von Schumann verflossen. Aus Schubert's unerschöpflichem Nachlaß hat Hellmesberger außer dem erwähnten D moll-Quartett noch zur ersten Aufführung gebracht: ein Quintett in C dur, op. 163, und ein Quartett in G dur, op. 161 (beide 1850), ein großes Duo (vierhändig), op. 140, ein Octett und ein Quartett in B dur (beide 1862), ein Quartett in G moll (1863) u. A. Diese Werke sind alle von Wien und zwar von Hellmesberger's Quartettsalon aus in die weite Welt gewandert. Auch einige Concerte für ein und zwei Claviere von Seb. Bach wurden in den letzten drei bis vier Jahren bei Hellmesberger vorgeführt. Jüngere Componisten der Neuzeit wurden bereitwillig dem kunstverständigen und in allen Fällen äußerst milden, wohlwollenden Publikum der Hellmesberger'schen Quartette bekannt gemacht. In den ersten Jahrgängen finden wir lebende Componisten noch gar nicht vertreten, ganz ausnahmsweise und isolirt steht ein handschriftliches Quartett von C. Czerny (16. November 1851). Im Jahre 1853 erst rückte ein zweiter Zeitgenosse, der treffliche R. Volkmann, mit einem Manuscript-Quartett nach. Die folgenden Jahrgänge bringen Quartette der Wiener Componisten Aßmayer, Grutsch, Johannes Hager (v. Haßlinger), S. Bagge, G. Nottebohm, Otto Bach, Herbeck, Esser, Käßmeyer, Franz Mair, Ignaz Brüll, Ad. Müller, Carl Goldmark, G. Preyer. Außerdem Novitäten von J. Raff, Volkmann, Rubinstein, und in allerneuester Zeit Brahms, dessen geistvolles B dur-Sextett von allen Compositionen des jungen Meisters in Wien am entschiedensten durchgriff. Was früher als seltene Ausnahme vorkam, wurde etwa von 1855 ab zur Regel: in jedem Cyklus einige Werke von Zeitgenossen vorzuführen. (Worunter freilich manche Mittelmäßigkeit).

Die zweckmäßige Einrichtung der Hellmesberger'schen Soiréen, deren jede aus drei Nummern besteht, und ein Clavier-Trio (oder Sonate mit Violine) zwischen zwei Streichquartetten (als Schlußnummer mitunter auch ein Quintett, Sextett u. dgl.) setzt, ist von Anfang an bis jetzt unverändert geblieben. Der Abonnements-Cyklus umfaßte in früherer Zeit sechs, seit 1862 acht Abende. Von den Pianisten, welche bei den Hellmesberger'schen Productionen regelmäßig mitwirkten, waren in den ersten Jahren Fischhof, Pirkhert, Bocklet die beliebtesten, später theilten sich namentlich Epstein, Dachs, Weidner, Derffel, Julie v. Asten, in jüngster Zeit auch Dr. Horn, Schinner, Pauline Fichtner, Gabriele Joël u. A. in die Claviernummern. Auch berühmte fremde Virtuosen wie Clara Schumann, Dreyschock, Rubinstein, Pruckner, Schulhoff, Brahms u. A. fanden eine künstlerische Befriedigung darin, zu diesen Productionen ihr Bestes beizusteuern [1].

---

[1]) Im December 1865 feierte Hellmesberger's Quartett (nach 16jährigem Bestehen) seinen 150. Productionsabend. In diesen 150 Quartettproductionen waren

Hellmesberger's Quartett blieb zwar das alleinig regelmäßige, aber nicht das einzige, das in Wien öffentliche Productionen gab. Im J. 1853 erschienen, nach vieljähriger Abwesenheit, wieder die Gebrüder Müller aus Braunschweig. Das berühmte Quartett war älter, aber kaum schwächer geworden; drei Productionen desselben im Streicher'schen Salon und vier im Musikvereinssaal fanden den erwünschtesten Zuspruch und Beifall. Unmittelbar nach den Brüdern Müller gab Henri Vieuxtemps zwei Quartettsoiréen in Musikvereinssaal (December 1853 und Januar 1854). Der gesangvolle große Ton, das edle, liebenswürdige Pathos dieses Geigers war nie unwiderstehlicher, als im Quartettspiel. Bei seinem letzten Besuch (1859) stand Vieuxtemps' Spiel nicht mehr auf der früheren Höhe. Er hatte sich, vielleicht in Folge seiner langen amerikanischen Kunstreisen manche Virtuosenmanieren und Nachlässigkeiten angewöhnt (namentlich eine übermäßige Anwendung des Flautato und einen viel lockeren Bogen), welche seinen großen edlen Styl von ehemals etwas beeinträchtigten. Ein drittes vorzügliches Quartett-Gastspiel veranstaltete Ferdinand Laub, ein geborner Prager, damals Concertmeister und Kammervirtuose am preußischen, jetzt am russischen Hof. Laub, der an Kraft und Größe des Tones, an Feuer und Vehemenz des Vortrags, wenn auch nicht immer an Reinheit des Styls und Feinheit der Empfindung in der Reihe der ersten Virtuosen obenan steht, gab im Jahre 1862 sechs Quartettproductionen, im folgenden Jahr deren acht in Musikvereinssaale mit den Herren Käsmayer, Kral und Schlesinger. Der Erfolg des Laub'schen Quartetts war ein sehr ehrenvoller und wiederholte sich ungeschwächt bei Laub's späterem Besuch im J. 1868. Der Anklang, den diese Soiréen ganz unbeschadet des Besuchs der Hellmesberger'schen fanden, bewies, daß das musikalische Publikum Wiens nunmehr zwei solche Unternehmungen neben einander aufrecht zu halten im Stande ist. Mit bescheidenerem Succeß gab der tüchtige Geiger Ludwig Strauß im December 1855 vier Quartettsoiréen im „römischen Kaiser", mit Kral, König und Röver.

---

folgende Componisten vertreten, und zwar: Beethoven 139 Mal, Mozart 46, Haydn 44, Mendelssohn 44, Schumann 33, Schubert 27, Spohr 21, Bach 9, Hager 7, Rubinstein 6, Volkmann 5, Cherubini 4, Onslow 4, Hummel 4, Herbeck 4, Käßmayer 4, Goldmark 4, C. M. Weber 3, Veith 3, Brahms 2, Raff 2, Nottebohm 2 Mal, Händel, Corelli, Eman. Bach, Ries, A. Romberg, Moscheles, Fesca, Aßmayer, Grutsch, Chopin, Czerny Esser, Eckert, Hoven, Gade, Sterndale, Bennet, Preyer, Bagge, Schläger, Evers, Willmers, Bargiel, L. A. Zellner, J. Zellner, Frz. Mayer, Wolff, Otto Bach, A. Müller und Brüll je 1 Mal. Es sind demnach in diesen Soiréen nicht weniger als 51 verschiedene Componisten vertreten gewesen. Die meisten Wiederholungen erlebte während diesen 16 Jahren Beethoven und gerade mit den letzten Quartetten op. 127 und 130, welche fünfmal op. 131 und 132, welche sechsmal repetirt wurden; bei dem F dur-Quartett op. 135 stieg die Zahl der Wiederholungen auf acht. Von allen lebenden Meistern brachten es nur zwei: Rubinstein und J. Hager, zu einer Wiederholung.

„Trio-Soiréen" neben den stabilen Quartettproductionen wurden in Wien selten gegeben und niemals mit bedeutendem Erfolg. Der interessanteste und gelungenste Versuch der Art waren drei „Trio-Soiréen", welche der geistreiche Pianist Alex. Winterberger (unter Mitwirkung von Käsmayer und Röver) im Januar 1858 in dem kleinen Salon „zum römischen Kaiser" gab. Er cultivirte darin hauptsächlich Schumann und den späteren Beethoven.

Einen der edelsten Genüsse bereitete den Wienern Josef Joachim mit drei Quartettsoiréen im Spätherbst 1867. Käßmayer, Hilbert und Röver unterstützten ihn, tüchtige, aber dem Primarius weit untergeordnete und erst allzu kurze Zeit mit ihm „eingespielte" Musiker. Blieb Joachim für seine Person der beste Violinspieler, so sollte Wien die Bekanntschaft des besten Quartetts doch noch erst machen. Dies war der sogenannte „Florentiner Quartettverein" bestehend aus dem Primspieler Jean Becker, dem Secundarius Masi, dem Bratschisten Chiostri und dem Cellisten Hilpert. Florenz übt das Recht der Taufe eigentlich nur als die Stätte der ersten Vereinigung dieser 4 Musiker. Das Wesentlichste, höchste und tiefste Stimme, also Kopf und Fuß ist deutsch: Becker aus Manheim, Hilpert aus Nürnberg. Den beiden Italienern gebührt jedoch das namhafte Verdienst vollständiger Assimilirung. Spät in der Saison und noch jung an Ruf kam das „Florentiner Quartett" im J. 1868 nach Wien und spielte zuerst vor ziemlich leeren Bänken. Der Eindruck war aber ein so gewaltiger, daß sofort Alles vom Lob des Becker'schen Quartetts überströmte und die stattliche Reihe seiner nachfolgenden Productionen unter enormem Andrang stattfand. Es war das vollendetste Zusammenspiel, das man bisher gehört; unvergleichliche Schönheit des Tons und klarste Ausarbeitung bei männlichem, prunklosem Ernst und eindringendstem Verständniß der letzten Beethoven'schen Quartette. Im folgenden Jahre (Januar 1869) erschien das Becker'sche Quartett abermals in Wien, für kürzere Zeit und unter minder günstigen Verhältnissen, jedoch mit gleich siegreicher Wirkung.

Viertes Capitel

Akademien.

Tonkünstler-Societät. Fest- und Wohlthätigkeits-Akademien. Componisten-Concerte. Concerteinrichtungen.

Die „Tonkünstler-Witwen- und Waisen-Societät" ruhte auch fortan, wie weiland der von Samson umgerissene Tempel der Philister, auf zwei Säulen: der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten". Bis zum Jahr 1849 sind die Oratorien-Aufführungen dieses Vereins (S. 301) aufgezählt. Von da bis 1869 fanden wie bisher jährlich 2 Productionen (zu Ostern und zu Weihnachten) statt, von deren Gesammtzahl mehr als drei Viertel auf „Schöpfung" und „Jahreszeiten" entfielen. Die übrigen Aufführungen waren: 1851 „Noah" von G. Preyer; 1853 „Christus am Oelberg", dazu Lvoff's „Stabat mater"; „Saul und David" von Aßmayer; 1856 „Paulus" von Mendelssohn; 1857 „Elias" von Mendelssohn; 1859 „Samson" von Händel; 1860 „Athalia" von Mendelssohn, dazu „Christus am Oelberg"; Beethoven's C-Messe, in letzter Zeit Schumann's Messe, Haydn's „Tobias" (erste Abtheilung), Mendelssohns „Lobgesang" und „Walpurgisnacht" und einige gemischte Concerte. Im Jahre 1862 reorganisirte sich die Tonkünstler-Societät, nahm den Titel „Haydn" an und wählte den als Componisten wie als Dirigenten hochgeachteten Kapellmeister Esser [1]) zum Vorstand. Die Direction der Concerte wechselt derzeit zwischen Esser, Dessoff und Hellmesberger, unter deren Leitung denn auch die Productionen eine würdigere Physiognomie annahmen, als einst unter Aßmayer und Randhartinger. Nur waren Publicum und Kritik seither schwieriger geworden, die Singakademie und der Singverein hatten uns an

[1]) Heinrich Esser, geb. in Mannheim 1818, wurde 1847 Kapellmeister am Hofoperntheater in Wien.

stärkere und exactere Chöre und an bessere Localitäten gewöhnt. Die akustischen Verhältnisse des schmalen, langgestreckten Burgtheaters sind der musikalischen Wirkung so feindlich, daß an einen ungetrübten Kunstgenuß dort nicht zu denken ist. Weder die Tradition noch die kleinlichen Ersparungsrücksichten können fernerhin diese musikfeindliche Niederlassung entschuldigen [1]).

Außergewöhnliche Oratorien-Aufführungen fanden in diesem Zeitraume zwei statt: am 28. März 1850 im großen Redoutensaal „Der Sieg des Kreuzes" von J. L. Riotte (wahrscheinlich auf Veranlassung des damals in Wien lebenden greisen Componisten oder seiner Freunde) und am 1. März 1855 „Johannes der Täufer" von Joh. Hager (im Musikvereinssaal), veranstaltet von der Gesellschaft der Musikfreunde. Hager's an Schönheiten reiches Oratorium ist in unverdient schnelle Vergessenheit gerathen. Endlich gab der „Wiener Chorregenten-Verein" in der Charwoche 1857 wieder einmal ein Lebenszeichen mit einer geistlichen Akademie im Theater an der Wien, welche aus Haydn's „Sieben Worten am Kreuz" und Rossinis „Stabat mater" bestand. Haydn's düsteres Werk wurde schleuderisch von mittelmäßigen Kräften, Rossini's melodiensüßes, reizend unkirchliches „Stabat Mater" von den ersten Sängern und Sängerinnen der italienischen Oper ausgeführt. Natürlich, daß das deutsche Oratorium schmählich durchfiel, das italienische enthusiastisch aufgenommen wurde. Die von dem Singverein und der Singakademie aufgeführten geistlichen Tonwerke (1858 bis 1869) sind an früherer Stelle erwähnt.

Was die verschiedenen weltlichen „Akademien" dieser Periode betrifft, so ist zunächst deren politische Färbung nicht uninteressant. Während, wie wir gesehen, im Jahre 1848 alle Concerte einen Freiheitsanstrich haben mußten und wo möglich eine Widmung zum Besten der „akademischen Legion", des „Monuments der Märzopfer" u. s. w., herrschte im Jahre 1849 und 1850 auch in musikalischen Kreisen die Devise „Ruhe, Ordnung und Sicherheit." Wohlthätigkeits-Akademien schossen aus dem Boden zur Unterstützung der „Zurückgebliebenen der tapferen k. k. Armee", zum Vortheil des „Jelačić-fonds", der Haynaustiftung u. s. f. Die musikalische Wohlthätigkeit war eben so leidenschaftlich gutgesinnt geworden, als sie ein Jahr zuvor liberal und demokratisch war.

---

[1]) Der Unterstützungsverein „Haydn" hat in seinem letzten Vereinsjahre, 1. März 1868 bis dahin 1869, von den Akademien, welche vor Ostern und vor Weihnachten im Hofburgtheater abgehalten wurden, ein Reinerträgniß von 2930 fl. 58 kr. erzielt. Die Anzahl der Vereinsmitglieder beläuft sich auf 91; die der Pensionisten (Witwen von Vereinsmitgliedern mit dem jährlichen Ausmaß von 480 fl.), auf 31. Das Vereinsvermögen besteht aus 455.325 Gulden in Werthpapieren; das jährliche Zinsenerträgniß beträgt 26.178 fl. 92 kr., darunter 28.070 fl. in Metallwährung. Protector des Vereins ist Graf Franz Kuefstein.

Feste von besonderer nationaler Bedeutung waren das hundertjährige Jubiläum der Geburt Mozart's (1756) und Schiller's (9. November 1759). Zur Feier des Mozartfestes hatte der Gemeinderath der Stadt Wien ein großes Festconcert veranstaltet, das, von Franz Lißt dirigirt, am 27. und 28. Januar 1856 im großen Redoutensaal stattfand. Das Festcomité war von der Idee ausgegangen, durch Vertretung aller musikalischen Hauptgattungen die künstlerische Universalität Mozart's auf dem Programme zu illustriren. Dadurch wurde das Concert übermäßig lang und in seiner Zusammensetzung sehr disparat, ganz abgesehen davon, daß Stücke wie das erste Finale aus Don Juan und das Dies irae aus dem Requiem überhaupt nicht in den Concertsaal gehören. Die Akademie war übrigens gelungen und lies auch an äußerem Glanze nichts zu wünschen übrig. Ungleich festlicher, freudiger und großartiger wurde das Schiller-Jubiläum (November 1859) durch eine volle Woche in Wien begangen. Unter den Festlichkeiten waren auch zwei Akademien. Die eine fand im großen Redoutensaal unter Eckert's Leitung statt, mit Beethoven's neunter Sinfonie als Schlußnummer. Die andere wurde von dem Schriftstellerverein „Concordia" im Theater an der Wien gegeben und besaß als musikalischen Lockvogel eine neue Festcantate von Meyerbeer (Text von Ludwig Pfau), eine Composition so raffinirt und unerquicklich, wie fast alle Gelegenheitswerke Meyerbeer's.

Ein schwaches wälsches Seitenstück zu unserer Schillerfeier war das Jubiläums-Concert, womit im Mai 1865 die Italiener in Wien das sechshundertste Geburtsfest Dante's feierten. Graziani, Everardi, Mongini, die Artôt und andere Zierden der italienischen Oper präludirten mit süßen Arien und Duetten, Schluß- und Hauptstück des Concertes war eine große „Dante-Sinfonie" von Pacini, dem greisen Componisten der „Saffo". Die Sinfonie schildert in 4 Sätzen und mit unbeabsichtigt komischer Wirkung die Hölle, das Fegefeuer, das Paradies und die triumphirende Rückkehr Dantes auf die Erde. Ein Jahr später veranstaltete die Stadt Wien ein Festconcert zum Besten des hier zu errichtenden Mozart-Denkmals. Rossini hatte zu dieser Feier zwei ungedruckte Chöre „Titanengesang" und „Weihnachtslied" gespendet, wohlklingende und wohlgemeinte Wintergaben des nächstverwandten und aufrichtigsten Mozart-Verehrers unter den Italienern.

Der Wiener Universität und ihrer 500jährigen Gründungsfeier verdankten wir das seltene Erlebniß, mitten im Hochsommer 1865 einem der glänzendsten Abendconcerte beigewohnt zu haben. Es wurde am 2. August im Großen Redoutensaal vor einem Parterre von Gelehrten gegeben. Ein glücklicher und vollberechtigter Gedanke hieß gerade die Wiener Universität ihr Jubiläum auch musikalisch begehen. Unsere Hochschule, welche schon im 15. Jahrhundert Lehrkanzeln der Musik besaß, ist auch der Tonkunst stets eine alma mater gewesen. Hätte das Festconcert im Universitätssaal stattgefunden (der sich dem Redou-

tensaal freilich nicht vergleichen kann), der genius loci selbst hätte von den glänzenden musikalischen Erinnerungen geflüstert, welche sich aus Haydn's und Beethovens Zeit an die Räume dieser Hochschule knüpfen [1]). Die Wahl von Beethovens C moll-Sinfonie zum Haupt- und Gipfelpunkt des Programms war in zweifacher Hinsicht eine besonders glückliche. Einmal stimmt diese Tondichtung mit dem überwältigenden Triumph ihres Schlußsatzes in eminenter Weise zu der Idee einer großen, geistigen Festfeier, sodann gewährt sie wie keine zweite, ein ungemeines Steigen ihrer Wirkung durch die Verstärkung der Besetzung. Der Effekt des großen (im Ganzen 112 Spieler zählenden) von Herbeck dirigirten Orchesters war hinreißend.

Zu erwähnen sind noch aus neuester Zeit die von einem Damencomité veranstaltete Akademie zum Besten des Schiller-Denkmals in Wien, dann im selben Jahr (1869), ein Concert zur Erinnerung an den unvergeßlichen Sänger Ander, den Liebling der Wiener, welchem aus dem Ertrag dieser Akademie ein würdiges Grabdenkmal errichtet wird.

Wir übergehen zu den Componisten-Concerten. Die berühmtesten Tondichter, welche in dieser Periode ihre neuen Werke persönlich hier vorführten, sind Lißt und Wagner. Lißt dirigirte seine „Graner-Festmesse" am 22. und 23. März 1858 im großen Redoutensaal. Die Zuhörer fühlten sich von diesem krampfhaften Versuch, Beethovens große D-Messe zu überfliegen, fremdartig berührt. Ungleich wärmere Aufnahme fand Richard Wagner, der sich im Interesse seiner aufzuführenden Oper „Tristan und Isolde" längere Zeit in Wien aufhielt, und zwei große Orchesterconcerte (am 26. December 1862 und 1. Januar 1863) im Theater an der Wien veranstaltete. Er brachte darin Fragmente aus seinen unvollendeten Opern „Die Meistersinger" und „Der Ring der Nibelungen" in Concertform zur Aufführung. Das Haus war voll, der Beifall enthusiastisch, namentlich nach dem „Walkyrenritt." Noch ein drittes Mal erschien R. Wagner in Wien als Orchesterdirigent, nämlich im Concert des Pianisten Tausig am 27. December 1864 im großen Redoutensaal. Wagner dirigirte dabei die Freischütz-Ouverture, seine Meistersinger-Ouverture, Stücke aus „Tristan und Isolde" und aus den „Meistersingern." Tausig spielte Lißt's Es dur-Concert und Capriccio über die „Ruinen von Athen." Es war ein vollständiges Zukunftsconcert, das viel Applaus, aber sehr wenig Geld einbrachte.

Von einheimischen Componisten, welche sich in dieser Eigenschaft dem Publicum vorstellten, war Herbeck der namhafteste. Er gab 1866 im großen Redoutensaal ein Concert, das ausschließlich Werke seiner eigenen Composition, eine große Sinfonie, Chöre ꝛc. zu Gehör brachte. Ueber Herbeck's schöpferische Begabung waren die Stimmen viel getheilter als über das zweifellose Dirigenten- und Organisations-Talent dieses Künstlers. Herbeck, der als Componist verhält-

---

[1]) Vergl. S. 49, 78, 173.

nißmäßig spät und sparsam hervorgetreten ist, hat übrigens mit diesen Tondichtungen sein letztes Wort noch kaum gesprochen. Die Compositionen, welche Franz Mair (1860), Otto Bach (1863) und Carl Pfeffer (1865) in eigenen großen Concerten vorführten, hinterließen keinerlei Spur. Glücklicher war Karl Goldmark, der seit seiner Akademie von 1861 sich namentlich durch eine Concert-Ouverture „Sakuntala" einen geachteten Namen erwarb. Von Ausländern erschien 1868 Theodor Gouvy, einer der wenigen Franzosen, welche sich der sinfonischen Composition zuwenden. Man anerkannte sein ernstes von deutschen Idealen geleitetes Streben, ohne von dessen schwächlichen Resultaten einen tieferen Eindruck zu empfangen. Damit auch die Komik nicht ganz leer ausgehe, fand sich 1859 ein Russe: Alexander v. Lazarew, ein, und gab im Redoutensaal ein „Concert neuer Musik im Geiste und Charakter der Slaven". Der Tod des Holofernes, die Schöpfung der Welt und das jüngste Gericht, wurden uns nacheinander mit erheiternder, übrigens ganz ernst gemeinter Anschaulichkeit musikalisch abgemalt [1]).

Die Wohlthätigkeits-Concerte finden wir in entschiedenem Abnehmen. In der Zusammenstellung der Programme blieben sie so bunt als möglich. Zwei Neuerungen bemerken wir, die seit den letzten Jahren in den Wohlthätigkeits-Concerten in Schwung gekommen sind: die Aufführung eines neuen Lustspiels durch die Hofschauspieler, dann das Hereinziehen von Tanzproductionen beliebter Ballet-Primadonnas in die Concertprogramme.

Was die künstlerische Hebung der Wohlthätigkeits-Concerte keineswegs fördert, ist der „alte heilige Brauch", nach welchem die Kritik vor derlei Akademien ihre Waffen zu strecken hat. Unter der Flagge des wohlthätigen Zwecks vermeint man alle musikalische Contrebande geheiligt und geschützt; in der Wiener Concertpraxis hat der völkerrechtliche Grundsatz: „Le pavillon couvre la cargaison" wohl gar zu unumschränkt geherrscht.

Wir übergehen Alles, was in die Kategorie der „Gartenconcerte" gehört. Die Verbindung von Musik-Aufführungen mit Naturgenuß, Conversation, geselliger, ja selbst culinarischer Unterhaltung gibt ersteren stets einen accessorischen Charakter. Die Musik erscheint da nicht sowol als Hauptsache und Selbstzweck, denn als angenehme Beigabe. Indeß kann Wien auch in dieser

---

[1]) Den ersten Theil des Oratoriums „Das jüngste Gericht" erläuterte folgendes Programm: Introduction. Andantino: Chor der Alten und Jünglinge im Heiligenscheine. Allegretto: Die Stimme der Alten und der Chor derselben, begleitet von entferntem Dämonengelächter. Andante und Allegretto religioso: Das Gebet der Sünderin und die Stimme des Alten, Chor der Alten und der Engel. Andantino religioso placido (Quintett): Gebet. Andante: Gebet der Sünder, Stimme des Alten und Chor der Alten. Allegretto agitato: Gebet der Sünderin. Andante: der Himmel verwirft ihr Gebet. Allegretto: Gebet und Chor. — In diesem Geist und Styl ging es fort.

Gattung von Concerten sich großer Fortschritte und manches ganz ausgezeichneten Besitzes rühmen. Im Instrumentalfach steht das Strauß'sche Orchester, im Gesang die „Sommer-Liedertafel des Männergesang-Vereins obenan. In jüngster Zeit wurden zwei Versuche gemacht, dem heitern, aus Laub und Blumen gewundenen Rahmen der Garten-Concerte einen classischen Inhalt einzufügen. Herbeck hat in diesem Sinne 1865 ein „Großes Volks-Concert" (Orchester und Chöre) im Prater gegeben, welches trotz der sorgsamen Vorbereitung nur bestätigte, daß classische Orchestermusik auf freiem Wiesenplatz niemals die gewünschte künstlerische Wirkung macht. Mozart'sche Sinfonien, Beethoven'sche Adagios verhallen, verflattern in der freien Luft und der nicht zu hindernden Unruhe einer großen Menschenmenge.

Die Sinfonie-Concerte, welche im selben Jahr Herr Carlberg nach Berliner Muster (unter dem affectirten Fremdnamen „Concerts populaires classiques") durch eine Reihe von Sommerabenden aufführte, standen insofern im Vortheil, als sie nicht unmittelbar im Freien, sondern im gedeckten Salon der Gartenbaugesellschaft (nahe dem Mittelpunkt der Stadt) gegeben wurden. Das Unternehmen fand Anfangs die freundlichste Aufmunterung, schloß aber bald und plötzlich, wie es scheint mit unaufgelösten geschäftlichen Dissonanzen.

Die Concertlocalitäten sind in der Periode 1848—1869 ganz stationär geblieben. Die Virtuosen gaben ihre Productionen fast ausnahmslos im „Saal der Gesellschaft der Musikfreunde" (Tuchlauben). Der große Redoutensaal wurde wie vordem durch kaiserliche Huld den „Gesellschafts-Concerten" geöffnet und später den Concerten des Singvereins, der Singakademie, auch des Akademischen Gesangvereins. Virtuosen, welche auf ein großes Publicum nicht zählen konnten und große Auslagen vermeiden wollten, suchten als bescheidenes Asyl die Salons der drei ersten Clavierfabrikanten Streicher, Ehrbar und Bösendorfer auf, welche durch ihre räumliche Beschränkung und ihre Entfernung von der inneren Stadt den Productionen sogleich den Charakter von halböffentlichen oder reinen Privat-Concerten verliehen.

Auch in den Preisen der Plätze herrscht seit den letzten zwanzig Jahren fast ausnahmslose Uebereinstimmung. Der Cerclesitz im Musikvereinssaal kostet 3 fl., der Parterre-Sperrsitz 2 fl., der Eintritt 1 fl.; im großen Redoutensaal fällt die Kategorie der Cerclesitze weg. Das Sperrsitz-Abonnement zu 8 „Philharmonischen Concerten" beträgt 16 fl. Ob die neuen, im nächsten Herbst sich eröffnenden Concerträume uns auch neue Preise bringen werden, steht dahin.

Die antiquirten hemmenden Vorschriften über die sogenannten „Normatage" wurden im Jahre 1868 unter dem Ministerium Giskra-Hasner in liberalster Weise abgeändert [1]).

---

[1]) Gegenwärtig dürfen nur an den drei letzten Tagen der Charwoche, am Frohnleichnamstage und am 24. December keine Vorstellungen, am Ostersonntage,

Pfingstsonntage und am 25. December nur Vorstellungen zu wohlthätigen Zwecken und mit Bewilligung der zur Gestaltung von Theater-Vorstellungen competenten politischen Behörde stattfinden.

Diese Verordnung wegen Beschränkung der Normatage brachte auch für die beiden Hoftheater eine theilweise Abänderung der bisherigen Bestimmungen und zwar in nachstehender Weise mit sich: Vom Palmsonntag bis Charsamstag werden in den beiden Hoftheatern auch künftig die Vorstellungen unterbleiben, ferner am Frohnleichnamstage und am 22., 23. und 24. December. Die gewöhnlichen Wohlthätigkeits-Concerte dürfen auch künftig abgehalten werden: im Hofburgtheater am Palmsonntage und Palmmontage und am 22. und 23. December (für das Pensions-Institut „Haydn"); im Hofoperntheater (für den Bürgerspitals-Fonds) am Chardienstag (statt wie bisher am 25. März). Mit Bewilligung der politischen Behörde sind für Wohlthätigkeitszwecke theatralische Vorstellungen statthaft: am Ostersonntag, Pfingstsonntag und 25. December. Aufzulassen sind die bisherigen Normatage: Aschermittwoch, Maria Verkündigung (25. März), Maria Geburt (8. September) und Leopoldstag (15. November) 1868.

Fünftes Capitel.

Virtuosen.

Einer der hervorragendsten Charakterzüge unseres nachmärzlichen Musiklebens war das Abnehmen des eigentlichen Virtuosenthums. Mehrere Wahrnehmungen drängen sich hierbei auf. Erstens, daß der geringere Anklang der Virtuosenconcerte in directem Verhältniß stand zu den an Zahl und Werth jährlich steigenden Orchesterconcerten, welche nunmehr in regelmäßiger Folge von stabilen Künstlergesellschaften veranstaltet wurden. Die kräftigere, edlere Nahrung, die man dem Publicum in den Philharmonischen und Gesellschaftsconcerten bot, ward demselben bald zum Bedürfniß, hingegen die Kunststücke bloßer Bravour immer mehr zum entbehrlichen Zeitvertreib. Die ansehnliche Zahl von Virtuosenconcerten, welchen wir auch in den letzten 20 Jahren noch begegnen (das vollständige Verzeichniß findet sich am Ende dieses Abschnitts), darf uns nicht täuschen. Die Unterschiede zwischen Einst und Jetzt sind nicht zu verkennen. Was zunächst die Quantität dieser Concerte betrifft, so entspricht dem großen Angebot keineswegs eine gleich große Nachfrage. Vielleicht die Hälfte der concertgebenden Pianisten und Pianistinnen sind weit entfernt einen materiellen Ertrag zu hoffen, sie wünschen nur, sich bekannt zu machen, um entweder hier Schüler zu bekommen oder mit einigen günstigen Kritiken über ihren „Erfolg in Wien" die Provinzen zu bereisen. Das eigentliche Publicum (dasjenige nämlich, das weder zur „Freundschaft" des Concertgebers, noch zur Musik und Kritik par métier gehört) verhält sich derlei Concerten gegenüber ganz passiv. Aber selbst gegen berühmte Meister konnte man ein verändertes Verhalten wahrnehmen. Virtuosen, die früher, blos ausgestattet mit ihrer Bravour und ihren Compositionen, das Publicum entzückt hatten, feierten in den fünfziger Jahren nur noch sehr bescheidene Triumphe (Willmers, Leop. v. Meyer, Servais u. A.)

Noch kälter wurden natürlich Virtuosen von unberühmtem Namen empfangen. Manche davon machten ihre Sache vortrefflich, aber diese „Sache" selbst hatte ihre ehemals glänzende Rolle ausgespielt. Den ersten Jongleur, den man

mit sechs Kugeln spielen sieht, bewundert man; es kommt ein zweiter, der acht, ein dritter gar, der zwölf Kugeln wirft: unser Erstaunen über solche Kunstfertigkeit wächst. Es steigt auf das äußerste, wenn endlich gar Taschenspieler folgen, welche zu den Kugeln noch spitze Messer gesellen und mit größter Kühnheit und Sicherheit Wurf und Fang beherrschen. Hat man aber solcher Künstler sehr viele gesehen und nach Verdienst bewundert, so gelangt man endlich zu der bescheidenen Frage, ob das Ding denn wirklich unterhaltend sei. Nur da, wo die Virtuosität dem Dienste höherer schöpferischer Geister sich widmet (Clara Schumann, Joachim), oder als Emanation einer ganz außerordentlichen Persönlichkeit selbst das Unbedeutende verklärt (Lißt, Jenny Lind), wirkt sie noch entzückend, überwältigend. Nur dann werden wir, der Verpflichtung kühler Bewunderung enthoben, frei aufathmen und freudig mit vollen Zügen in Geist und Gemüth die Wirkung aufnehmen, welche nur mit Hilfe einer eminenten Technik, aber nicht durch diese allein erzeugt wurde [1]).

Die Virtuosen konnten sich es endlich selbst nicht länger verhehlen, daß das Publicum der Bravourkünste satt sei, und vor allem ein Bedürfniß nach guter Musik, nach Nahrung für Geist und Herz empfinde. Es kam die Zeit, wo die

---

[1]) Als einen vielleicht nicht unbezeichnenden Beleg für die ganz verschiedene Beurtheilung, welche nach dem J. 1848 den Virtuosen in Wien zu Theil wurde, möge hier ein Auszug aus der Kritik des Verfassers über Willmer's erstes Concert im J. 1849 Platz finden. Dieser Bericht (aus der Beilage zur k. k. Wiener Zeitung vom 14. April 1849) stimmte wenigstens mit den Gesinnungen der jüngeren Fraction der Kritik und eines großen Theils des Publicums überein. Nach einer summarischen Anerkennung der Virtuosität des Concertgebers heißt es: „Es möge mir erlassen sein, jedem einzelnen Kunststücke desselben mit emsiger Bewunderung nachzugehen. In die Tempel der Kunst dürfen wir den vormärzlichen Zuständen keine Rückkehr gestatten, wir dürfen die Eine große März-Errungenschaft, die uns Niemand nehmen kann, nicht selbst verthun: den ernsten Sinn. Dies soll in unserem Falle heißen, daß, was früher nicht zu loben war, jetzt nicht zu entschuldigen ist, — die Sitte nämlich, über eine, wenn auch noch so vollendete Virtuosenbravour Seiten voll der maßlosesten Bewunderung zu schreiben. Nur Unkenntniß vermöchte deshalb die hohe Wichtigkeit des Virtuosen zu verkennen; er ist die rechte Hand des schaffenden Genius und ohne diesen gerade so viel werth wie eine kräftige Executivgewalt ohne Gesetzgebung ..... Herr Willmers bezeichnet weder eine neue eigenthümliche Richtung des Clavierspiels, noch hat er sich je im Vortrag fremder gediegener Compositionen gezeigt. Wer an der Entfaltung einer glänzenden Bravour Genüge findet, der versäume nicht Herrn Willmers weitere Concerte; wer wie Schreiber dieses keinen Eindruck daraus mitbringt, der klage nicht des Künstlers Leistungen, sondern lediglich dessen Princip an, das Princip einer Bravour, die sich Selbstzweck ist. Die liebenswürdige Persönlichkeit des Herrn Wilmers verdiente, daß er stets vor vollen Häusern spielte; ob dieser freundliche Wunsch erfüllt werden wird, ist eine andere Frage. Die Zeit, wo das Glitzern und Flimmern einer inhaltlosen Virtuosität das ganze Publicum und die gesammte Journalistik in Delirium versetzen konnte, diese Zeit „glücklicher“ Naivetät scheint vorüber zu sein. Ist sie's nicht, so wollen wir wenigstens nicht dazu beitragen, sie zu halten.“ —

Virtuosen (die Pianisten zunächst) anfingen ihr Programm mit classischen Stücken zu zieren. Um die Mitte der fünfziger Jahre (besonders nach den Concerten Clara Schumann's) mochte sich schon kein Pianist mit einem Concertprogramm hervorwagen, auf dem nicht Seb. Bach (mitunter auch Scarlatti oder Händel), Beethoven, Chopin und Schumann figurirten. Zum Schluß folgte dann allerdings Lißt, Thalberg oder irgend eine eigene Bravour-Transcription. Selbst Dreyschock, der Bravourspieler par excellence, der zur Noth seine rechte Hand entbehren konnte, mußte der neuen Strömung nachgeben und in seinen Concerten von 1859 Beethoven, Bach, Mendelssohn vorwalten und die eigenen Salonstücke nur in bescheidener Dosis nachfolgen lassen. Im Jahre 1862 spielte er sogar Schumann, den er bis dahin consequent ignorirt hatte!

Vielen dieser tugendstolzen Programme fehlte allerdings jede Ueberzeugung, somit aller wahre Werth; aus Mode wurden Bach, Beethoven, Schumann von Leuten gespielt, die keine Ahnung davon hatten. Immerhin beweist aber dieser indirecte Zwang den günstigen Umschwung des allgemeinen musikalischen Geschmacks. Am bemerkenswerthesten ist, daß alle diejenigen Virtuosen, welche in neuester Zeit sich in Wien wirklicher Triumphe rühmen konnten, Künstler waren, deren Bravour sich niemals in falscher Selbstständigkeit brüstete, sondern in der reinen Darstellung künstlerischer Schönheit aufging: so Clara Schumann, Jenny Lind, Joachim, Brahms, Stockhausen. Und selbst die großen Erfolge dieser, dem Publicum an's Herz gewachsenen Künstler, waren nun nicht mehr mit den Symptomen jener halb kindischen, halb unwürdigen Verzückung begleitet, welche zu Lißt's und Thalberg's Zeiten das Publicum und die Journalistik in Wien beherrschte. Welch' großer und erfreulicher Unterschied zwischen den Kritiken, selbst den begeistertsten, über Joachim und Clara Schumann und jenen vormärzlichen Hymnen über Willmers, Dreyschock und Servais!

Der Beruf des Virtuosen ist so groß, wie irgend einer, er kann in musikalischen Dingen ein wahrer Volkslehrer werden. Uebersättigt von dem eitlen Virtuosenprunk der 30er und 40er Jahre hat das Wiener Publicum doch die volle Empfänglichkeit behalten für jene wahren Virtuosen, deren Beruf nach Bülow's lakonisch treffender Definition darin besteht, „Gutes gut zu spielen“ [1]). Die beispiellos revolutionirende Wirkung Paganini's und Lißt's (wir wissen keinen dritten), hat freilich kein späterer Virtuose erregt, das heißt, es machte seither keiner den Eindruck einer Elementarerscheinung. Das Virtuosenthum hat sich consolidirt und reformirt, es zeigt uns das Schöne jetzt mehr im ruhigen Sonnenlicht, als in dem Feuerbrand von Kometen.

Werfen wir einen Blick auf die ausgezeichnetsten und gefeiertsten Concertgeber, welche vom Jahre 1849 bis 1869 Wien besucht haben. Zu Anfang dieser

---

[1]) H. v. Bülow: „Wörter und Begriffe“, in der Berliner Wochenschrift „die Fackel“ (1864).

Periode war es der Pianist Julius Schulhoff, der das Publicum am meisten erwärmte und interessirte. Sein Spiel und seine Kunstrichtung gehören nicht zu den epochemachenden; das Große, Erhabene, das Dämonisch-Leidenschaftliche stehen ihm fern, allein die reizende Anmuth, das unübertrefflich Gesangvolle seines Spiels bezauberten das Publikum. Schulhoff gab sechs Concerte im J. 1850, eben so viel im J. 1853; mehrere seiner kleinen Clavierstücke, wie „Le chant du Berger“, die „Phantasie über böhmische Volkslieder“ ꝛc. kamen en vogue und erhielten sich lange Zeit beliebt. Von den übrigen Pianisten-Virtuosen gefielen Willmers, Rosa Kastner (gegenwärtig Mme. Escudier), ohne Sensation zu erregen, ferner Heinrich Ehrlich, der später auch als geistreicher Schriftsteller bekannt wurde. Alexander Dreyschock, seinem Rivalen Willmers in jeder Hinsicht weit überlegen, fand auch in den Jahren 1853 und 1859 eine wärmere Aufnahme als dieser, er hatte, wie erwähnt worden, in seinem Programm dem besseren Geschmack Rechnung getragen; allein trotzdem traf er so wenig als Willmers jenes enthusiastische Publicum und jene Einnahmen wieder an, die er vor dem Jahre 1848 hier gefunden. Nur für Therese Milanollo ging im Jahre 1853 ein Stück des alten Sonnenscheins wieder auf. Die interessante junge Violinspielerin (ihre jüngere Schwester war inzwischen gestorben) erregte nun auch allein den Enthusiasmus von ehedem, wenigstens gelang es ihr, sechzehn Concerte, Anfangs im Musikvereinssaal, dann im Wiedner, endlich im Josephstädter Theater (also gewissermaßen in absteigender Scala der Ansprüche) zu geben. Der elegische Nimbus, der die ernste Theresa umgab, hinderte sie nicht, das Geschäft des Concertgebens ganz ausgezeichnet zu verstehen und zu üben. Unmittelbar nach Therese Milanollo kam (Ende 1853) Vieuxtemps, die weniger „interessante Erscheinung“, aber der weit größere Künstler. Er gab unter allgemeiner, freudiger Zustimmung sieben Concerte und drei Quartettproductionen. Neben ihm gefiel durch kraftvollen Ton der junge Violinist Edmund Singer.

Die eigentliche Herrschaft im Concertsaal sollte aber durch einige Saisons in den Händen des schönen Geschlechts bleiben: 1853 Therese Milanollo, 1854 Jenny Lind-Goldschmiedt, 1855 Wilhelmine Clauß, 1856 Clara Schumann und 1858 die Schwestern Ferni. Jenny Lind hatte seit ihrer Verheirathung mit dem Pianisten Goldschmiedt sich gänzlich vom Theater zurückgezogen. Sie gab 1854 acht Concerte in Wien, meistens im großen Redoutensaal. Ihre Stimme war verblüht, ihre erstaunliche Kunst und die poetische Weise ihres Vortrags hingegen ließen jeden anderen Gesang weit hinter sich. Herr Otto Goldschmiedt führte sich in den Concerten seiner Gattin als Claviervirtuose und Componist von distinguirten Formen, aber keineswegs genialer Begabung vor. Er wurde mit der Höflichkeit ausgezeichnet, welche man einem „Prinz-Gemal“ schuldig ist. Wilhelmine Clauß (gegenwärtig Frau Szarvady) gab 1855 sechs Concerte mit schönem Erfolge. Das eigenthümlich Sinnige ihres Spiels, die Zartheit und Liebenswürdigkeit in Auffassung und Darstellung

ließ den Mangel an Kraft vergessen. Nach Clara Schumann war Wilhelmine Clauß jedenfalls die begabteste von den vielen Pianistinnen, die in Wien concertirten. Im Jahre 1856, dann 1859 und 1860 entzückte Clara Schumann mit ihrer gereifteren Kunst die Wiener Musikwelt, theils im Musikvereinssaal, theils in dem kleinen Salon zum „römischen Kaiser". Viele von Schumann's schönsten Clavierstücken, die sie bisher nicht öffentlich vorgetragen, wurden nunmehr dem Publicum bekannt und werth. Das glänzende jungfräuliche Doppelgestirn, das zuletzt, wie ein Nachglanz der Milanollo's aufging, waren die violinspielenden Schwestern Ferni. Die beiden Mädchen hatten eine hübsche Fertigkeit und ein feines, präcises Zusammenspiel; weder hoher Schwung noch tiefe Empfindung erhob jedoch ihre Leistungen über die Sphäre des eleganten Virtuosenthums. Dazu kam, daß sie, echt italienisch, ein sehr mittelmäßiges Repertoire hatten. Die einleuchtende Erscheinung der schönen Schwestern bestach vollends das große Publicum, welches in nahezu zwanzig Concerten dieser geigenden Schaustücke das Theater an der Wien füllte.

Neben Clara Schumann gelang es zwei jüngeren Pianisten, die öffentliche Aufmerksamkeit in besonderem Grade zu fesseln: Anton Rubinstein, der 1855, und Dionys Pruckner, der 1856—57 in Wien concertirte. Rubinstein war vor Jahren als Wunderkind in Wien mit Beifall aufgetreten; diesmal schien ihm mehr daran gelegen, als Componist zu glänzen, denn als Claviervirtuose. Der Erfolg wollte es anders; man bewunderte das kühne, kraftvolle, wenngleich noch manchmal rohe Spiel des jungen Russen, ohne seinen zwar interessanten, aber wüsten und formlosen Compositionen Geschmack abzugewinnen. Erst einige Jahre später (1858) vermochte Rubinstein mit einigen Liedern und Clavierstücken abgeklärteren Charakters günstigen Eindruck zu machen. Dionys Pruckner, ein Schüler Lißt's, nicht der genialste, aber vielleicht der ruhigste, correcteste von ihnen, erfreute durch sein treffliches Spiel in mehreren Concerten. Der Pianist Gustav Satter, ein kühner Bravourspieler ohne geistigen Gehalt, war nicht umsonst in Amerika gewesen. Von dort brachte er 1854 den abenteuerlichsten Apparat von Reclame und Humbug mit, der ihn hier wie anderwärts mehr berüchtigt als berühmt machte. Im Jahre 1857 concertirte der Violinvirtuose Antonio Bazzini, im folgenden Jahr der Cellist Alfred Piatti — beide von früherher bekannt — mit lebhaftem, aber nicht enthusiastischem Beifall.

Der Sänger Julius Stockhausen entzückte mit seinen Concertvorträgen zuerst im Jahre 1856; er kam als unbekannter Künstler hierher und ging als berühmter Mann fort. In einem Concert, 1857, feierte der einst siegreiche Tenorist Franz Wild sein fünfzigjähriges Sänger-Jubiläum. Es war eine jener rührenden Familienscenen, welche dem Wiener Kunst- und Theaterleben so ganz eigenthümlich sind.

Im Jahre 1858 versuchte neben Clara Schumann und Rubinstein Leop. v. Meyer noch einmal seine Clavier-Harlekinaden, vermochte aber damit noch weniger durchzudringen, als der ungleich begabtere Ole Bull mit seinem von unkünstlerischer Charlatanerie bereits bedenklich angefressenen Violinspiel. Das Jahr 1859 hat an bedeutenden Namen nur Vieuxtemps, Clara Schumann und Dreyschock aufzuweisen. Als neuere Reputationen verschafften sich der elegante Pianist Alfred Jaell und der gewaltige Geigenvirtuose Ferdinand Laub (welche schon in früheren Jahren, im Anfange ihrer Laufbahn hier Beifall gefunden) Geltung. 1861 vereinigten sich die Beiden hier zu Compagnieconcerten, nach englischer Sitte. Im Jahre 1860 erschien der Pianist Hans von Bülow, nicht zum ersten Mal, aber doch wie eine neue Erscheinung, da seine Carriere neueren Datums war. Der geistvolle Pianist war seit seinem ersten Besuch in Wien (1853) [1]) ein renommirter Künstler, k. preuß. Kammervirtuose und Lißt's Schwiegersohn geworden. Das Wiener Publicum zollte seinem Spiel Bewunderung, ohne sich davon erwärmt zu fühlen und ohne an Lißt's Compositionen Geschmack zu gewinnen. Ein anderer Schüler und Anhänger Lißt's, Carl Tausig, machte im folgenden Jahre (1861) nicht nur als Clavierspieler Propaganda für seinen Meister, er gab auch einige Orchesterconcerte, um darin Lißt's „Sinfonische Dichtungen" zur Aufführung zu bringen. Das Publicum wußte dem talentvollen jungen Manne für keines von beiden besonderen Dank. Erst einige Jahre später, im Jahre 1864, hatte sich Tausig's erstaunliche Technik so weit abgeklärt und sein ungestümes Spiel so weit beruhigt, daß seine Vorträge den Namen von Kunstleistungen verdienten und vom Publicum — wenn auch nicht ohne Vorbehalt — mit Bewunderung gehört wurden. Was Bülow, Tausig und Rubinstein leisten, bezeichnet jedenfalls den Höhenpunkt der gegenwärtigen Claviertechnik.

Das musikalische Ereigniß des Jahres 1861 war Joseph Joachim, der zwar als „talentvoller Zögling des Wiener Conservatoriums" in den vierziger Jahren hier aufgetreten, aber seither seine Heimath nicht wieder besucht hatte. [2]) Joachim hatte inzwischen in Deutschland und England den Ruhm des ersten lebenden Violinspielers errungen; mit der größten Spannung und Erwartung sahen ihn die Wiener zuletzt auch hieher kommen. Er siegte nicht bloß so schnell, sondern so echt und dauerhaft, wie kein Zweiter. Joachim gab fünf Concerte im Musikvereinssaal und ein sechstes im großen Redoutensaal, den man seit der Jenny Lind nicht wieder gedrängt voll gesehen hat. In diesem Concerte spielte er sein geniales neues „Violinconcert in ungarischer Weise". Epochemachend, wenngleich in stillerer Weise, wirkte hierauf auch das Erscheinen eines zweiten Künstlers, bei welchem die persönliche Virtuosität noch mehr als bei

---

[1]) Er nannte sich damals auf den Programmen H. Guido von Bülow.

[2]) Joseph Joachim, geb. 1831 in Kitse bei Preßburg, Schüler J. Böhms.

Joachim lediglich als Darstellungsmittel eines reichen köstlichen Ideenschatzes auftrat. Wir meinen Johannes Brahms, den Liebling R. Schumann's, als Componist wie als Clavierspieler zu den bedeutendsten, wenngleich nicht gefälligsten oder populärsten unserer Zeit gehörend, vor allem ein vollendeter Musiker und echter Künstlergeist. Brahms führte in einigen Concerten (1862) sowohl eigene Compositionen vor, als herrliche, weniger bekannte Stücke von Schumann, Beethoven, Bach u. A.

Wir sind an der Schwelle der letzten fünf Jahre angelangt. Immer kräftiger sehen wir das Gehaltvolle sich Bahn brechen, immer unbeachteter verfliegt die leuchte Spreu. An die Stelle der großen Quantität und des raschen Wechsels von Bravourspielern der vorigen Periode tritt nunmehr die künstlerische Qualität der Virtuosen und deren dauernde, sich nicht abnützende Wirkung. Insbesondere vier echte Priester der Kunst haben bei wiederholten und längeren Besuchen in Wien stets den gleichen Anklang gefunden: Clara Schumann, Joachim, Brahms und Stockhausen. Diese durch ein gleiches Kunstideal, wie durch persönliche Freundschaft engverbundenen Musiker haben auch häufig zusammengewirkt, Brahms spielte in den Concerten der Schumann, Joachim und Brahms, Stockhausen und Brahms gaben gemeinschaftliche Concerte. Fast zählen wir diese Künstler, welche uns die echte Mission des Virtuosen so vollständig personifiziren zu unserm Besitz.

Zu wiederholtem Besuch kamen ferner in den letzten fünf Jahren die bereits wohlbekannten Virtuosen Laub, Rubinstein, Ernst Pauer.

Neu war uns die Bekanntschaft von fünf jungen Pianistinnen von hervorragendem Talent; woran die anmuthigen Erscheinungen Mary Krebs und Sophie Menter mit ihrer glänzend entwickelten Bravour. Ihnen zunächst wirkte durch klare Gediegenheit Louise Hauffe aus Leipzig, durch elegante Technik Anna Mehlig aus Stuttgart, endlich durch poetische Sinnigkeit Auguste Kolar aus Prag.

Von Violinvirtuosen erschienen in diesem Zeitraum der Pole Isidor Lotto, ein abenteuerlicher Nachklang Paganinischer Bravour, und Jean Becker, der Führer des trefflichen „Florentiner Quartetts", auch als Meister im Solospiel sich bewährend. Das Violoncell producirten mit rühmlichem Erfolg nur zwei fremde Virtuosen: Davidoff aus Petersburg und Popper aus Prag. Ihre ernsten Kunstleistungen parodirte gleichsam als Satyrspiel kindischen Virtuosendünkels die Production des ungarischen Cellisten Feri Kletzer (1869). Auf dem Contrabaß producirte Bottesini seine erstaunliche Virtuosität. Seit dem alten Hindle war Niemand öffentlich auf dem Concertelefanten geritten und kein Zweiter durfte es ungestraft neben Bottesini.

Das Clavier und die Violine halten jetzt fast ganz allein das Feld der Solovirtuosität besetzt, nur noch das Violoncell macht sich daneben noch allenfalls bemerkbar. Die früher so häufigen Concerte auf Blasinstrumenten sind im

Aussterben seit 20 Jahren; von 1865—1869 war der Clarinettist Romeo Orsi der einzige hier concertirende fremde Bläser. Das nerveneinschneidende sentimentale Harmonium (das sich aus Hackel's „Physharmonika“ in England und Frankreich zum beliebten Saloninstrument herausgebildet), vermochte dem gesunden Musiksinn der Wiener nie recht zuzusagen. Dasselbe ist öffentlich nur von zwei Virtuosen hier producirt worden: von Louis Engel (der sogar Beethoven'sche Sinfoniensätze mit seinen Registereffecten entmannte), dann von dem ihm weit überlegenen L. A. Zellner. Letzterer, Redakteur der „Blätter für Musik“ trat als Harmoniumvirtuose einmal in einer eigenen Soirée, dann in einer Reihe von „Historischen Concerten“ auf, welche er durch mehrere Jahre unter Mitwirkung von Opernsängern und eben anwesenden Virtuosen gab.

Von Gesangskünstlern concertirten in diesem Zeitraum außer Stockhausen der längst stimmverlassene Tenorist Reichardt, das liebenswürdige Ehepaar Salvatore und Mathilde Marchesi, die vortrefflich geschulte Coloratursängerin Anna Bochkolz-Falconi; endlich Helene Magnus, die verständnißvolle poetische Interpretin des deutschen Liedes.

Eine ganz ausnahmsweise Erscheinung war Carlotta Patti (die ältere Schwester Adelinas), eine Concertsängerin, deren Sopran mühelos bis in das dreigestrichene d, e, f reicht. Bewunderung erregten die Triller, Staccatos und Passagen, welche dies kleine Silberglöckchen in schwindelnder Höhe so rein, sicher und kalt ausführte, — recht eigentlich ein schimmerndes Spielwerk der Kunst, dessen Reiz durch das Ohr nicht bis zum Herzen dringt. Virtuosin im eminenten Sinne und obendrein wieder Specialität innerhalb dieses Virtuosenthums, blieb Carlotta Patti in einen engen Kreis von Productionen gebannt. Die „Lachcouplets“ aus „Manon Lescaut“ von Auber waren das Frischeste und Originellste darunter. Getragen von dem Reiz der Neuheit machte Carlotta Patti bei ihrem ersten Besuch in Wien (1865) enormes Aufsehen, sie gab 14 gut besuchte Concerte im Laufe von 4 Wochen.

Wie die Sängerin selbst, war die ganze Form dieser von Ullmann erdachten und arrangirten „Patti-Concerte“ etwas durchaus Neues und Fremdartiges. Es sind Wanderconcerte einer Association von Virtuosen. Außer Carlotta Patti waren der Geiger Vieuxtemps, der Cellist Piatti und der Pianist Jaell, also drei der gefeiertesten Virtuosen dabei engagirt, zu welchen sich später noch der Sänger Roger gesellte. Die Ullmann'schen Concerte haben das leichte, glänzende Genre, die Virtuosität par excellence, somit die Unterhaltung eines größeren Publicums im Auge. Die edleren Interessen der Kunst fördern sie natürlich nicht. Durch ihren eminent geschäftlichen, also ungemüthlichen Charakter und das große Geräusch, mit dem sie allerorten einzog, hat Ullmann's Unternehmung sich in Deutschland zahlreiche Gegner gemacht. Dennoch besitzt sie manchen praktischen Vorzug. Kleinere Städte zumal, welche sonst jahrelang von keinem berühmten Künstler

gestreift werden, genießen dadurch an Einem Abend und für geringes Geld die vereinten Kunstleistungen von vier bis fünf Virtuosen europäischen Rufes, welche einzeln zu hören das Publicum sich sonst glücklich genug schätzte. Für die engagirten Künstler selbst hat ihr Verhältniß zu dem Unternehmen trotz des Beischmacks von Leibeigenschaft, der uns daran stört, viele unleugbare Vortheile. Gesichert in ihrem fixen namhaften Einkommen sind sie obendrein aller lästigen, kostspieligen und zeitraubenden Concertvorbereitungen enthoben. Ullmann, welcher den großen Dianasaal für die Patti-Concerte höchst zweckmäßig hatte herrichten lassen, erwies sich als unübertrefflicher Concertregisseur. Noch zweimal (im September 1865 und Mai 1869) kam Carlotta Patti mit verschiedenen Virtuosen, jedesmal für ein einziges Concert nach Wien. Daß virtuose Specialitäten, von deren sinnlichem Reiz man sich Anfangs gern überraschen und umgaukeln läßt, ihre Wirkung durch häufigere Wiederholung rasch abnützen, liegt in der Natur der Sache. Auch Carlotta Patti mußte dies erfahren. Ueberhaupt führt der ausschließliche Virtuositäts- und Unterhaltungs-Standpunkt der Patti-Concerte schnell zur Uebersättigung. Das darf uns nicht hindern in den Associationsconcerten eine neue interessante Culturerscheinung zu erblicken, die allerdings nur aus dem leidigen Geschäftsgeist der Gegenwart sich herausgebildet hat, aber auch erst bei der jetzigen Vervollkommnung des Weltverkehrs und der imposanten Masse des modernen Publicums möglich ward. Dieselbe tritt mit einer Sicherheit und einem Erfolge auf, die ihren Einfluß auf die künftige Gestaltung der Virtuosen-Concerte höchst wahrscheinlich machen.

Mit und neben diesen fremden Virtuosen wirkten in Wien auch in den letzten fünf Jahren eine ansehnliche Reihe tüchtiger, einheimischer Künstler. Unter den Pianisten obenan ist der klassischgebildete correcte und geschmackvolle Julius Epstein zu nennen, dessen alljährliches Concert sich stets durch die Wahl wenig bekannter gediegener Stücke auszeichnet. Außerdem theilen die Pianisten Derffel, Weidner, Dachs, Horn, Schenner und der auch als Componist talentvolle Hermann Riedel sich in die Gunst des Publicums. An Klavierspielerinnen leidet Wien auch gegenwärtig keinen Mangel; die Fräulein Julie v. Asten, Marie Geisler, Gabriele Joël, Pauline Fichtner, Hermine Stadler und Andere haben mit Beifall öffentlich gespielt. Caroline Bettelheim, deren Gesang das Publicum so oft hinriß, eröffnete ihre Künstlerlaufbahn anfangs als Clavierspielerin von gleich unzweifelhaftem Beruf.

Die Dynastie der Violinvirtuosen, welche in Wien durch lange Jahre auf nur zwei Augen stand, denen Josef Hellmesberger's, erhielt 1869 durch die Anstellung des Concertmeisters J. Grün einen schätzbaren Zuwachs, ferner das Violoncell in Popper einen ausgezeichneten Vertreter. Von den im Concertsaal am häufigsten thätigen Gesangskünstlern sind außer den Opernsängern Louise Dustmann, Bertha Ehnn, Karoline Bettelheim, Gustav Walter und Louis v. Bignio, namentlich hervorzuheben: die Coloratursängerin Passy-

Cornet, die Tenoristen Olschbauer und Přihoda, die Bassisten Förchtgott und Panzer. Vom Concertsaal aus hat als vortreffliche Oratoriensängerin auch Frau Marie Wilt ihren erfolgreichen Weg zur Oper gemacht.

Ein charakteristischer Zug, der im nachmärzlichen Concertwesen sich vortheilhaft bemerkbar machte, war die beinahe allgemein werdende Sitte der Virtuosen, auswendig zu spielen. Früher war diese Sitte nur beim Vortrag eigener Compositionen allgemein; Sonaten von Beethoven oder gar Concerte mit Orchester sahen wir sehr berühmte Virtuosen aus Noten spielen. In den fünfziger Jahren hingegen nahmen schon die jüngsten Concertgeberinnen Anstand, ihre Vorträge anders als auswendig zu bringen. Für Clavier und Violine wurde dieser Brauch so gut wie allgemein (wir dürfen dessen allgemeinere Verbreitung wohl von den Concerten Jenny Lind's und Clara Schumann's datiren), Sänger und Declamatoren glaubten, der Mehrzahl nach, doch noch an dem Notenheft oder Buch festhalten zu müssen. Der Contrast zeigte sich einmal (1856) recht auffallend bei einer Concertaufführung der Egmontmusik von Beethoven, wo Anschütz als Declamator den persönlichen Antheil an dem Declamirten bis zu dem unerhörtem Wagstück treiben durfte, den Egmont geradezu im Frack zu spielen, während Frl. Tietjens die Lieder Klärchen's so wohlanständig und unbeweglich aus dem Notenblatt absang, daß jedes Wort, kaum verklungen, auch schon Lügen gestraft war. Das Publicum fand allsogleich das Richtige, ließ, willig in die Täuschung eingehend, sich von Egmont hinreißen, von Klärchen nur vormusiciren. Es ist gar nicht so gleichgiltig, ob jemand dasselbe Stück frei aus sich heraussingt oder ob er es mit den Augen (aus dem Notenblatt) hervorsuchen muß. Der wunderbare Vorgang der musikalischen Reproduction, dieses nachschaffenden Schaffens, dieses Findens von bereits Erfundenem, steht so frei auf der Grenze dieser beiden Gegensätze, daß selbst eine Aeußerlichkeit nicht verschmäht werden darf, welche den schönen Schein des eigenen begeisterten Hervorbringens zu erhöhen vermag. Es ist aber mehr als bloße Aeußerlichkeit wenn ein Virtuose sich so vollständig in die vorzutragende Dichtung einlebt, daß er beherrschend und zugleich willig von ihr beherrscht, sie wie ein Stück seiner selbst loslösen und begeistert freigeben kann. Wie hemmend für die Phantasie des Zuhörers der Anblick des ängstlich verfolgten Notenhefts und des allzeit sprungbereiten „Umwenders" wirkt, hat jeder von uns oft genug erfahren. Der poetische Eindruck von Jenny Lind's Gesang war in dieser Macht und Reinheit undenkbar, wenn sie aus dem Notenheft, anstatt frei vor sich hin, gesungen hätte.

Als Schluß dieses Kapitels möge hier eine — wenigstens annäherungsweise vollständige — Uebersicht sämmtlicher vom Januar 1850 bis Mai 1869 in Wien als Concertgeber aufgetretenen Virtuosen Platz finden. Dieselbe schließt sich unmittelbar an das (S. 349 enthaltene) Verzeichniß der Virtuosenconcerte von 1830 bis inclusive 1849.

Verzeichniß der Virtuosen in Wien von 1850—1869.

1850—1854.

Pianisten: Amalie Neruda, Sophie Dulken, Schulhoff, R. Willmers, Emma Staudach, Rosa Kastner, Alfred Jaell, Josef Horžalka, Caroline Lukafeder, Rudolf Schweida, Thomas Löwe, Carl Evers, Julius Egghard, Ferdinand Croze, Heinrich Ehrlich, Gustav Satter, Ludmilla Biehler, J. A. Pacher, Adolf Prosnitz, Henriette Fritz, Adolf Grüner, Louise Leisler, Th. Leschetizky, Louis Dorer, Jos. Stanzieri, Oskar La Cinna, Wilhelm Kuhe, A. Door, Anna Capponi, Dr. Michael v. Schickh, Dreyschock, H. v. Bülow, Leopold v. Meyer, C. M. v. Bocklet, Louis Lacombe.

Violinspieler: Miska Hauser, Ant. Langhammer, Leopold Jansa, Maria Serrata (10 Jahre alt), Fr. Schubert, Horace Poussard, Ed. Singer, Jos. Walter, Amalia Bido, Heinrich Wieniawsky (mit seinem Bruder Joseph, Pianist), Therese Milanollo, A. Arnstein, Anton Blumenfeld, H. Vieuxtemps, Julius Heller, Therese und Minna Kreß, Geschwister Raczek, Wilhelmine Neruda, Quartettspieler Müller.

Contrabassist Hindle.

Bläser: Flötisten: Sedlaczek jun., Terschak.

Harfenspieler: Dlle. Rosa Spohr, Elise Krings-Eichthal, Zamarra.

Guitarrist: J. Merz.

Sänger: Betty Bury, Valerie v. Rüpplin, Marie v. Talbot, Alexander Reichardt, Jenny Lind-Goldschmiedt, Herr und Frau Marchesi, Mr. Geraldy, Gustav Hölzl, Sign. Burovich-Bossi, Maria Cruvelli (Schwester der berühmten Sofie Cruvelli).

Von 1855—1859.

Pianisten: Louis Lacombe, Hedwig Bržowska, R. Schweida, Wilhelmine Clauß, Emma Staudach, Julius Kolb, Anton Rubinstein, Arabella Goddard, Marie Wieck, Henriette Fritz, Mina v. Přibila, Clara Schumann, F. Altschul, Lapczynski, J. Egghard, Ernst Pauer, Dionys Pruckner, Leop. v. Meyer, Ed. Hirst, Isidor Geiger, Rosa Kastner, Hr. Murchisio, Caroline Lukafeder, Josefine Bondi, Carl Evers, Nanette Falk, J. Weidner, Bocklet, Ignaz Tedesko, Herr und Frau Pflughaupt, H. Löffler, Frau Wartel, A. Dreyschock, Alfred Jaell, Therese Fiby.

Violinisten: Ludwig Straus, Ed. Rappoldi, Geschwister Račzek, Luigi Sessa, Brüder Holmes, Frassineti, Bazzini, Ole Bull, Schwestern Ferni, F. Laub.

Violoncellisten: Bernhard Hildebrand-Romberg, Carl Schlesinger, Alfred Piatti, Hausmann, Szczepanowski, Rosa Suck.

Contrabassist: Gilardoni.

Flötisten Brüder Doppler, Krakamp.

Guitarrist: Sokolawski.

Mandolinenspieler: Vailati (blind).

Zitherspieler: Umlauf.

Sänger: Leopoldine Tuczek, Herr und Madame Marchesi, Stockhausen, Amalie Angles de Fortuni, Therese Jerta, Hölzl, Elise Tobisch, Elise Devrient, Comtesse von La Rosée (mit ihrer Schwester, Pianistin), Franz Wild, Frl. Fritsche, Alex. Reichardt.

Von 1860—1864.

Pianisten: Friedr. Boskowitz, Brüder De Lange (Clavier und Cello) Clara Schumann, Hans v. Bülow, Therese Fiby, J. Epstein, Albertine Zadrobilek (Schülerin Dreyschock's), R. Schweida, Carl Tausig, Titus Ernesti, Dreyschock, W. Treiber,

Winterberger, Joh. Brahms, Josefine Sandoz, Oscar Smith, Alfr. Jaell, Jacobine Binder, Betti Wiswe, Julie v. Asten, Jos. Labor, Heinrich Ketten, G. Satter, Amalie Rawack-Mauthner, J. Derffel, Bendel, Ernst Pauer, Schwestern Tietz, J. v. Beliczay, Sipos, Pauline Fichter.

Violinspieler: Jos. Joachim, De Ahna, Ed. Reményi, F. Laub, Dragomir Kranczewicz, Charlotte Deckner.

Flötisten: Brüder Doppler.

Harfenspieler: Marie Mösner, J. Dubez.

Zitherspieler: Umlauf.

Sänger: Eugen v. Soupper, Julius Stockhausen, Salvatore Marchesi, Fräulein J. Frankenberg, Frau Passy-Cornet, Emma Bochkolz-Falconi, G. Hölzl, Charlotte v. Tiefensee, Mademoiselle M. Floriani.

Von 1865 bis Mai 1869.

Pianisten: Louise Hauffe, Mad. Viard-Louis, Auguste Kolar, Clara Schumann, Hermine Stadler, Mary Krebs, Ernst Pauer, Smietansky, Emil Weeber, Alex. v. Zarzyčki, Hermann Riedel, Anna Mehlig, J. Brahms, J. Epstein, Sophie Menter, Leopoldine Pfuhl, Gabriele Joël, Ignaz Brüll.

Violinspieler: H. Laub, J. Lotto, Jean Becker, Benno Walter, Sivori, Kranzevitz, Brodsky, Risegari, Berzon, Grün, S. Bachrich, Jos. Hellmesberger Sohn.

Cellisten: Davidoff, D. Popper, Feri Kletzer.

Contrabassist: Bottesini.

Clarinettist: Romeo Orsi.

Harmonium: Louis Engel, L. A. Zellner.

Sänger: Alex. Reichardt, Carlotta Patti, Helene Magnus, Asminda Ubrich, Frau Passy-Cornet, Mathilde Enequist, Frau Collin-Tobisch, Julius Stockhausen, Schwedisches Männergesangs-Quartett (erster Tenor: Lüttemann).

Sechstes Capitel.

Charakter der nachmärzlichen Concertepoche.

Es ergibt sich aus dem Vorstehenden wohl von selbst, welche Ausdehnung und welchen Aufschwung das Musikleben in Wien nach dem Jahre 1848, insbesondere aber seit den letzten zehn Jahren genommen hat. Was die freie Bewegung und räumliche Ausbreitung des Concertwesens betrifft, so ward sie schon durch das Wegfallen eines seltsamen äußerlichen Hemmnisses befördert: nämlich des vormärzlichen Privilegiums der Theaterdirectoren, daß zur Theaterzeit keine andere Production stattfinden durfte. Concerte gab es demnach in der Regel nur um die Mittagsstunde, Productionen von Kunstreitern u. dgl. nur in den Nachmittagsstunden. Nur als Privat-Concerte konnten kleinere Musikproductionen, die auf öffentliche Annoncen verzichteten, in die verpönten Abendstunden eingeschmuggelt werden. Berühmte Virtuosen, die einer glänzenden Einnahme gewiß waren, erkauften sich mitunter durch den Erlag einer nicht unbeträchtlichen Entschädigungssumme die Erlaubniß Abends zu spielen, oder es erfloß in ganz besonders rücksichtswürdigen Fällen eine „allerhöchste Bewilligung".

Factisch wurde dies Privilegium mit so manchem andern durch die Märzbewegung so gut wie fortgeschwemmt, gesetzlich erlosch es erst durch die a. h. Entschließung vom 21. Februar 1854, welche „die Zulassung öffentlicher musikalischer und sonstiger Kunstproductionen während der Theaterstunden im Grundsatze genehmigt" [1]).

Die Regierung, welche stets eine zärtliche Sorgfalt für die ungeschmälerte Einnahme der Theaterdirectionen bewährt hatte, mußte endlich einsehen, daß mit

[1]) Mit Erlaß der obersten Polizeibehörde vom 8. März 1854 wurde die Wiener Polizeidirection ermächtigt, zur Abhaltung von Concerten am Abend im Musikvereinssaal die Bewilligung zu ertheilen. Die Gesellschaft der Musikfreunde erhielt durch Erlaß vom 18. März 1854 die Erlaubniß, alle von ihr zu veranstaltenden Musikproductionen fortan in der Theaterzeit abhalten zu dürfen.

den veränderten modernen Verhältnissen ein solcher Schutz nicht mehr vereinbar sei [1]).

Trotz der außerordentlich angewachsenen Population ist doch die absolute Zahl der Concerte in Wien in den letzten zehn Jahren nicht größer geworden, als sie z. B. in den Jahren 1830 bis 1846 war; im Gegentheil lassen sich annäherungsweise für jenen früheren Zeitraum durchschnittlich 100 Concerte jährlich annehmen, während sie gegenwärtig meistens zwischen 70 und 80 variiren [2]). Allein die Zahl der guten Concerte, der großen, werthvollen Productionen hat sich ungemein vermehrt, die der kleinen, unbedeutenden sehr vermindert. Die musikalischen Sammelsurien mit und ohne Wohlthätigkeit, die Salon- und Virtuosen-Concerte werden immer spärlicher; das Publicum strömt und drängt sich in Massen zu den großen Oratorien und Sinfonie-Concerten. Mit den kleineren Concerten verschwindet auch die kleine Musik aus den Sinfonie-Concerten, und unter der großen Musik greift man jetzt immer mehr nach dem Besten, nach den hervorragenden historischen Schöpfungen.

In den zwanziger und dreißiger Jahren gab es in Wien jeden Winter etwa acht bis zehn Sinfonien (zum Theil unvollständig oder zerstückt), zwei Oratorien, etwa sechs Quartettproductionen (in sehr unterbrochenen Zeitläuften), keine Chorproductionen, weder von Männern, noch gemischte. Hingegen hörte man im letzten Decennium durchschnittlich binnen sechs Monaten 15 bis 20 Sinfonien, mitunter auch noch einige mehr [3]). Regelmäßig erschienen in jeder Saison 8 philharmonische Concerte, 6 Gesellschafts-Concerte (2 „außerordentliche"), 2 Concerte der Singakademie, 2 des Männergesangvereins, 2 des Orchestervereines, 2 des akademischen Gesangvereins, 8 Quartettsoiréen von Hellmesberger, eben so viele von Laub (früher von anderen Concurrenten), 2 Oratorien der Tonkünstlersocietät, 2 Prüfungsconcerte der Conservatoriumszöglinge. Die Zahl

[1]) Vor Kaiser Josef II. hatte man in Wien die öffentlichen Hazardspiele gestattet, um das französische Theater zu unterhalten: jede Pharaobank zahlte den Theaterunternehmern 10 Dukaten. Kaiser Josef verbot die Hazardspiele; die Folge davon war, daß das französische Theater einging. (Vergl. Vehse, Geschichte des österreichischen Hofes, 8ter Theil, S. 153.) Noch im Jahre 1825 wurden mit allerhöchster Entschließung die „Lizenztaxen für Tanzmusiken außer der Faschingszeit und für das längere Offenhalten der Gast- und Kaffeehäuser zu Gunsten des Kärntnerthortheaters" (d. h. als Beitrag zur Deckung des gewöhnlichen Defizites) eingeführt. Mit a. h. Entschließung vom 1. Mai 1860 wurde bestimmt, daß diese für Bewilligung von Nachtmusiken, Concerten und anderen Productionen eingehobenen Taxen in Wien dem Sicherheitsfonde (ehemals Lokal-Polizeifond) zugewiesen werden.

[2]) In Paris beträgt die Zahl der in einem Winter stattfindenden Concerte 260—270. Davon entfallen 35 bis 40 auf die größeren Orchester-Concerte (Conservatoire und Pasdeloup).

[3]) In der Concertsaison 1860—1861 kamen in Wien nicht weniger als dreiundzwanzig Sinfonien zur öffentlichen Aufführung, ohne die von Tausig vorgeführten Lißt'schen „Dichtungen" zu zählen.

der größeren öffentlichen Wohlthätigkeits-Concerte (denen sich eine ansehnliche Reihe kleinerer privater anschließt) beträgt gegenwärtig 10 bis 12 in der Saison. Von den Sinfonien sind die Beethoven'schen weitaus am häufigsten vorgeführt in unseren Concerten; hingegen beginnt man die Haydn'schen allzusehr in Vergessenheit gerathen zu lassen.

Unter den Virtuosen sind es nur die ganz ausgezeichneten, die gegenwärtig mit Erfolg hier concertiren können. Das Unbedeutende wird jedenfalls ignorirt. An virtuosen Orchestermitgliedern sind wir nicht ärmer als frühere Perioden, nur fühlt sich nicht mehr jeder gute Flötist oder Hornist bemüssigt, alljährlich ein eigenes Concert zu geben. Aus jener ehrgeizigen Virtuoserei von ehedem ist ein directer Nutzen für die Kunst nicht geflossen, aber unermeßlich ist der indirecte Gewinn, welchen die echte Kunst aus den durch die Virtuosen gemachten Fortschritten gezogen hat; denn nur durch diese stets wachsende Virtuosität und Virtuosenzahl sind Aufführungen möglich geworden, wie z. B. die große Leonoren-Ouverture von Beethoven, welche noch vor einigen Decennien für unspielbar galt und jetzt von mehr als einem Wiener Orchester so glänzend ausgeführt wird.

Der Umschwung unserer Concertverhältnisse in den letzten zwanzig Jahren war ein entschiedener und fernhin wahrnehmbarer. Insbesondere seit 1859 hat jedes Concertjahr sich wenigstens durch Eine denkwürdige musikalische That verewigt. Es ist nicht sowohl einseitige Pflege eines Lieblingscomponisten oder einer bestimmten Stylgattung, was unsere Concertprogramme charakterisirt, als ein berechtigter Eklekticismus. Wir pflegen zunächst jene Anzahl „klassischer" Werke in der Musik, die eben darum, weil sie klassisch sind, d. h. eine gewisse Vollendung des Inhalts und der Form erreicht haben, von den Neuhinzukommenden nicht mehr verdrängt werden dürfen. Anderseits — es ist nicht lange her — erblicken wir keine Ketzerei mehr darin, wenn in unseren großen Orchester-Concerten neben Haydn, Mozart und Beethoven einmal ein anderer Name erscheint. Wir verlangen von den Concertinstituten, daß sie neben der ununterbrochenen Pflege der älteren Meisterwerke auch das Leben der Gegenwart abspiegeln. Von diesen beiden neben einander wirkenden Tendenzen ist jedoch jedenfalls die nach der klassischen Vergangenheit die allgemeinere, stärker betonte. Sie stimmt zu der geringeren schöpferischen Kraft, welche die Neuzeit gegen frühere Musikperioden charakterisirt. Wenn diese oft wiederholte Klage über den schwächeren, abgeleiteten Charakter der modernsten Musikliteratur nicht in ungerechte Verkennung überschnappen soll, so muß gleichzeitig mit demselben Nachdruck eine andere höchst werthvolle und gerade unserer Zeit eigenthümliche Seite musikalischer Thätigkeit betont werden. Dies ist der warme, verständnißvolle Eifer, mit welchem die Jetztzeit die große Erbschaft früherer Epochen antritt, sie sammelnd und sichtend, mit neuem Studium durchdringt, zu neuem Leben erweckt und segenreich über alle Welt ausspendet. Kein Bach, Beethoven oder Schubert wandelt mehr

leibhaftig unter uns, allein um ihre Geister haben wir ein größeres Verdienst als die glücklichere frühere Epoche. Wie sorglos nachlässig verfuhren unsere Voreltern mit den Partituren ihrer Meister, selbst mit der Aufführung ihrer Schöpfungen; die herrlichen Ausgaben der Werke Bach's, Händel's, Mozart's, Beethoven's, Schubert's, welche neuestens in rascher Folge in Deutschland entstanden, sie sind auch Monumente, sind Monumente des Musikgeistes unserer Periode. Die billigen Volksausgaben, welche die Tondichtungen dieser Meister bis in das bescheidenste Dachstübchen verbreiten, die klassischen Orchester-Concerte, die allenthalben in Tönen ihr Evangelium predigen, wie die trefflichen historischen und kritischen Musikschriften unserer Zeit es in Worten thun, sie sichern den musikalischen Ruhm unserer, der s. g. Epigonenzeit. Diese Tendenz nach Wiederbelebung der musikalischen Schätze der Vergangenheit erinnert lebhaft an die idealen Bestrebungen jener Epoche des Humanismus und der Wiedererweckung von Kunst und Wissenschaft des Alterthums, welche in der Culturgeschichte kurzweg „die Renaissance" heißt. Diese musikalische „Renaissance" ist allerdings nicht das einzige, alles Uebrige absorbirende Pathos der Gegenwart, sie ist nur eine ihrer Tendenzen und zwar eine der vornehmsten. Es verhält sich damit analog wie mit dem Original, der Renaissance im 14. Jahrhundert in Italien. „Die Wiedergeburt des Alterthums ist in einseitiger Weise zum Gesammtnamen des Zeitraumes überhaupt geworden", betont nachdrücklich J. Burkhardt, der treffliche Geschichtschreiber der Renaissance [1]). Wie damals die Renaissance nur in der Concurrenz mit anderen Kräften, „im Bündniß mit dem neben ihr vorhandenen Volksgeist", so hat auch unsere moderne musikalische Renaissance nur mit und neben den eigenthümlichen Bildungen unserer Musikperiode einen so prägnanten Ausdruck und einen so mächtigen Einfluß gewonnen.

Der neue, reichere Gehalt unseres jetzigen Concertlebens, die musikalische Substanz desselben ruht großentheils in den uns früher ganz verborgen gebliebenen Werken Seb. Bach's (Mathäuspassion, Johannespassion, H moll - Messe, Cantaten, Clavier- und Kammermusik), in der erneuerten Pflege der lange vernachlässigten Händel'schen Oratorien, in dem unausgesetzten Cultus des späteren Beethoven, in der richtigen Werthschätzung Franz Schubert's und der Belebung seines Nachlasses, endlich in der allmälichen Erkenntniß und Pflege Rob. Schumann's. Nebstbei darf die (allerdings von ungleichen Erfolgen begleitete) Kenntnißnahme von den Werken Berlioz', Lißt's und R. Wagner's als eine ungewöhnliche Anregung des musikalischen Interesses, somit als eine Bereicherung unseres Concertlebens angeführt werden.

Die erste systematische Pflege des späteren Beethoven datirt, wie wir gesehen, von Hellmesberger's Quartetten (1850) und dessen Aufführung der 9. Sinfonie (1856 und 1858) nach längerer Vernachlässigung. Die 9. Sinfo-

[1]) „Die Cultur der Renaissance" von Jacob Burkhardt. 2. Aufl. S. 136.

nie wurde hierauf von Eckert, Herbeck und Dessoff immer häufiger aufgenommen. Herbeck fügte als krönenden Schlußstein die große D-Messe hinzu (1861 und 1862), für die späteren Clavierwerke haben Clara Schumann (1858, 1860) und Brahms (1862) am meisten gewirkt. Für Schubert war gleichfalls Hellmesberger zuerst thätig, sowohl durch die erste vollständige Aufführung der durch Jahrzehnde verpönten Cdur-Sinfonie in dem ersten von ihm dirigirten Gesellschafts-Concert (1850), als durch seine Quartettsoireen (1849 ff.). Herbeck's rühmenswerthe Thätigkeit in Bezug auf Schubert wurde bei Gelegenheit des Männergesangvereins und des Singvereins gewürdigt; ihr verdanken wir die Vorführung des „Gesangs der Geister", des „häuslichen Kriegs", des „Lazarus", der Fragmente aus den Opern „Rosamunde", „Fierabras" und „Graf von Gleichen" und vieler kleinerer Juwelen; sämmtlich in den Jahren 1857 bis 1868. Die Verbreitung und edle Auffassung der Lieder Schubert's hat in neuester Zeit durch Stockhausen's Vorträge gewonnen.

Die Aufnahme und Würdigung F. Mendelssohn's in Wien war nicht sehr eilig gewesen. Mit der Einbürgerung Schumann's ging es noch viel langsamer. Schumann hatte nicht bloß i. J. 1844 als junger Componist keinerlei Spuren seiner Erscheinung zurückgelassen, er war auch noch im Winter 1846/47 mit seiner trefflichen Gattin vergebens in Wien gewesen. Wir haben gesehen, wie zaghaft die Gesellschaft der Musikfreunde erst im December 1854 das erste Werk von Schumann brachte (die C-Sinfonie), wie langsam man (1856 und 1857) zur B- und D moll-Sinfonie vorschritt und sich endlich 1858 an die „Peri" wagte, die in ganz Deutschland längst beliebt, ja sogar in amerikanischen Städten bereits aufgeführt war. In den folgenden Jahren brachte Herbeck (durch den „Singverein" wesentlich unterstützt) „Page und Königstochter" (1850); 1859 mit erschütternder Wirkung zum ersten Mal den „Manfred" (Lewinsky sprach die Declamation hinreißend schön), endlich die Musik zu Goethe's „Faust", zuerst (1860) die 3. Abtheilung, dann (1863) unter Stockhausen's unvergleichlicher Mitwirkung alle drei Theile. Im Jahre 1862 wurde die „Peri", 1863 „Manfred" wiederholt. Gegenwärtig sind uns diese Werke vollständig zum Bedürfniß geworden. Das Publicum hat durch genauere Bekanntschaft das Fremdartige, Schwerfaßliche der Schumann'schen Musik überwunden und zugleich damit das Vorurtheil, welches eine Zeit lang Schumann in Einen Topf mit Lißt und Wagner warf und ihn schlechtweg zur „Zukunftsmusik" zählte. Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese Anschauung Schumann bei der „klassischen" Majorität unseres Publicums längere Zeit empfindlich geschadet hat.

Außerdem brachte Dessoff in den philharmonischen Concerten (1861 bis 1864) die Ouverturen zur „Genovefa", „Julius Cäsar" und der „Braut von Messina", die Tonkünstler-Societät 1864 die „Messe", endlich die Singvereine die schönsten Chöre von Schumann. Die „Romanze vom Gänsebuben" erhielt sich als besondere Lieblingsnummer des „Singvereins". „Der Rose Pilgerfahrt" (zuerst

1860 von der Singakademie bei Clavierbegleitung, dann mit Orchester vorgeführt) fand hier nicht die entzückte Aufnahme, wie in vielen Orten Deutschlands. — Mit Schumann's Oper „Genovefa" wurde in Wien niemals ein Versuch gemacht; zwei Chöre daraus brachte einmal der Männergesangverein.

Hellmesberger hatte längst den letzten Beethoven öffentlich gespielt und wagte sich noch nicht an Schumann heran; am 28. November 1852 führte er zuerst ein Schumann'sches Quartett, und zwar Nr. 1 auf. Noch in den folgenden Jahren finden wir Schumann's Streichquartette sehr selten; Hellmesberger hatte die beiden ersten oft und mit größtem Beifall wiederholt und konnte seltsamer Weise sechs Jahre lang kein Vertrauen zu dem dritten fassen, das erst 1858 zur Aufführung kam, natürlich mit nicht geringerem Erfolg. Gegenwärtig hören wir fast in jedem Cyklus zwei Schumann'sche Kammercompositionen. Das Clavier-Quartett und Clavier-Quintett sind Lieblingsnummern des Publicums wie der Clavierspieler; hingegen haben Schumann's Claviertrio's und Violin-Sonaten sich niemals eine so herzliche Gunst zu erringen gewußt. Für Schumann's Lieder hat vorzüglich der treffliche Stockhausen gewirkt; einige weniger bekannte wurden später durch den reizenden Vortrag der Sängerinnen Dustmann, Magnus und Bettelheim verbreitet.

Am unbegreiflichsten müßte die lange Vernachlässigung Schumann's von Seiten der Pianisten erscheinen, böte nicht andererseits die eigenthümliche, bloßem Virtuosenspiel ganz unnahbare Tiefe und Geistigkeit der Schumann'schen Musik wenigstens einen Erklärungsgrund. Von den eigentlichen Virtuosen mochte keiner etwas mit Schumann'schen Stücken zu schaffen haben, obwohl die große technische Schwierigkeit derselben gerade an die Virtuosität im besten Sinne appellirte und derselben die rühmlichste Aufgabe bot. Die größte Schuld trifft hier Lißt, weil er mehr als alle Anderen befähigt war, Schumann's Genius zu erkennen und seine Clavierstücke zu spielen. Lißt wäre es ein Leichtes gewesen, Schumann ein Jahrzehnd früher in ganz Deutschland bekannt und anerkannt zu machen: statt dessen hat er ihn hartnäckig ignorirt. Als es zu spät war und als man auch glücklicherweise Lißt nicht mehr dazu brauchte, hat er allerdings in würdigen, männlichen Worten ausgesprochen, daß er jenes Versäumniß als Verschulden erkenne und bereue [1]). Wenn Lißt's Geist sich nicht unwiderstehlich zu Schumann's Werken gedrängt sah, so kann es niemand verwundern, daß Virtuosen wie Dreyschock, Willmers, Evers, Leop. v. Meyer ꝛc. von Schumann keine Notiz nahmen. Diese Virtuosen concertirten in Wien in den Jahren 1850 bis 1855 (!) ohne ein Schumann'sches Stück in ihr Programm aufzunehmen. Die Thatsache ist gewiß seltsam genug und nicht die rühmlichste. Da es nach Goethe „keinen Fiedler gibt, der nicht lieber eigene Melodien spielt", so konnte es hingegen niemanden wundern, Herrn Karl Evers noch im Jahre 1857 in

[1]) Im Anhang zu Wasielewsky's Schumann-Biographie.

einem Abend-Concert fünfzehn eigene Compositionen nach einander spielen zu hören. Die allmäliche Verbreitung der Schumann'schen Clavierstücke darf man von Clara Schumann's drittem Erscheinen in Wien (Januar 1856) datiren. Erst diesmal fanden ihre Vorträge einen hinreichend fruchtbaren Boden und allmälich eine nicht mehr zu unterbrechende Nachfolge. Um dieselbe Zeit und kurz nachher spielten Wilhelmine Clauß, Dionys Pruckner und Alex. Winterberger einzeln Schumann'sche Sachen (das Clavier-Quartett und Quintett stets vorherrschend); in ausgedehnterem Maße hat außer Clara Schumann erst Brahms (1863) Schumann'sche Clavierstücke öffentlich und zwar in trefflicher Weise vorgeführt [1]). Daß nun Schumann auch bald Mode wurde (wie Sebastian Bach und Beethoven) und in viele unberufene Virtuosenhände gerieth, versteht sich von selbst; in Wien hat vor allem das stattliche Contingent von Clavierspielerinnen mit poetischem Sinn, aber unzureichender Kraft Schumann in leidenschaftliche Affection genommen.

Was Richard Wagner und vollends die übrige „Zukunftsmusik" betrifft, so hielten sie in keiner Stadt einen so späten Einzug, wie in Wien. Eine Wahrnehmung, die wir im Verlaufe dieser Betrachtungen gar oft gemacht, wiederholte sich auch hier: nämlich die eigenthümliche Schwerfälligkeit und Indolenz unserer musikalischen Institute gegenüber neuen, Aufsehen erregenden Erscheinungen, der „verspätete Charakter" des musikalischen Wien. Bezüglich Richard Wagner's traten andere Hindernisse hinzu, an denen Publicum und Künstlerschaft keine Schuld trugen. Bis zum Jahre 1850 hatte allerdings niemand in Wien daran gedacht, eine Wagner'sche Oper zur Aufführung zu bringen; als Cornet im Hofoperntheater den „Tannhäuser" geben wollte, machte ein hohes oder höchstes Verbot seinen Plan zu Wasser. Man hatte an der „Unsittlichkeit" des Textes Anstoß genommen und dem „Tannhäuser" blieb bis zum Jahre 1859 (!) das Hofoperntheater verschlossen. Die erste, allerdings sehr mangelhafte Aufführung des „Tannhäuser" in Wien brachte eine untergeordnete Vorstadtbühne, das Josefstädter Theater, unter J. Hoffmann's Direction im August 1857. Bis dahin mochte sich das musikalische Publicum, das nun durch volle zehn Jahre von R. Wagner sprechen hörte, vor Ungeduld verzehren: es gelangte nicht dazu, selbst zu hören und zu urtheilen. Spät erst wurde dieser brennende Durst mit einigen Tropfen, nämlich mit der Ouverture und dem Einzugsmarsch aus „Tannhäuser" gestillt. Die „Gesellschaft der Musikfreunde" führte die beiden Stücke im Januar 1854 und damit die ersten Beispiele der vielbesprochenen „Zukunftsmusik" in Wien auf; bald darauf folgte die Rienzi-Ouverture in einem Gesellschafts-Concerte. Der Männergesangverein brachte im März 1857 den „Pilger-

[1]) Hier ist mit Anerkennung eine Reihe von vier Concertabenden zu erwähnen, welche der als gediegener Musikkritiker und Componist bekannte Carl van Bruyk vor einigen Jahren gab und worin er hauptsächlich den Vortrag einiger weniger bekannten Clavierwerke von Schumann sich zur Aufgabe stellte.

chor". Der Name Richard **Wagner** wirkte in Wien factisch noch durch den Reiz des Verbots, wie einst der grüne Umschlag der „Grenzboten". Es gibt keine Opernmusik, die sich im Concertsaal so unerquicklich ausnimmt als die Wagner's. Dennoch wurden (mit Ausnahme der kühl aufgenommenen Rienzi-Ouverture) all' diese Fragmente mit demonstrativem Applaus begrüßt. Ein Urtheil über Wagner konnte sich das Publicum natürlich nicht bilden, ehe es seine Oper als Ganzes von der Bühne herab hatte wirken sehen. Und hier, im Hofoperntheater haben Wagner's Opern („Lohengrin" 1858, „Tannhäuser" 1859, „Holländer" 1860) entschiedenes Glück gemacht und sich bis heute auf dem Repertoire erhalten.

Nicht entfernt den gleichen Anklang wie Wagner und die „Zukunftsoper" fand **Lißt** und die „Zukunfts-Sinfonie". Den ersten Versuch damit machte Hellmesberger, der 1857 in einem Gesellschafts-Concert **Lißt**'s sinfonische Dichtung „Les préludes" aufführte. Der seltsam unentschiedene Erfolg derselben — ein Kampf zwischen Zischern und Bravorufern — wiederholte sich fast bei allen späteren Versuchen, **Lißt**'sche Musik vorzuführen. Daß der Widerwille dagegen in der großen Majorität vorherrschte, unterliegt keinem Zweifel. Eine hübsche Illustration dazu bot das „dritte Gesellschafts-Concert" im Februar 1860. Auf **Lißt**'s „Prometheus-Sinfonie", die unter dem lärmenden Streit von Zischen und Applaudiren zu Ende gegangen war, folgte unmittelbar Mozart's G moll-Sinfonie. Nach den ersten vier Tacten brach — ganz spontan und unwiderstehlich — ein solcher Jubel im Publicum los, daß der Dirigent fast gezwungen war, inne zu halten. An eine Demonstration hatte kein Mensch gedacht, aber mit den ersten, wohlbekannten Klängen der G moll-Sinfonie war jedermann zu Muth, als wäre plötzlich ein Fenster aufgerissen worden und würzige Frühlingsluft strömte in den dumpfen, schwülen Saal. Im Jahre 1858 kam **Lißt** selbst und führte seine „**Graner Festmesse**" im großen Redoutensaale mit sehr zweifelhaftem Erfolge auf. Die Concertleiter und das Publicum waren durch die unbefriedigende Aufnahme der Lißt'schen Sinfonie äußerst schwierig geworden. Den persönlichen Freunden Lißt's, die ein intimes Interesse an seinen Erfolgen hatten, mochten diese schleichenden, stockenden Fortschritte in Wien bedenklich erscheinen. Hier rechtzeitig einzugreifen, erschien im Januar 1861 Carl **Tausig**, ein noch sehr junger Mann, Lieblingsschüler Lißt's und verwegener Claviervirtuose. Er veranstaltete drei große Orchester-Concerte im Musikvereinssaal, deren Hauptzweck die Vorführung der **Lißt**'schen **Sinfonien** war; außerdem spielte Tausig eine Reihe Lißt'scher Claviersachen. Der Besuch war sehr mäßig; der fanatische Applaus der kleinen Versammlung konnte nicht darüber täuschen, daß das eigentliche Concertpublicum Wiens so gut wie gar keine Notiz von diesen Productionen nahm. In den letzten Jahren hatten einzelne vorsichtige Versuche etwas besseren Erfolg, vielleicht gerade, weil allzu heftige Absichtlichkeit vermieden worden; auch war das Publicum seither durch Richard Wagner an starkes, nervenaufregendes

Gewürz mehr gewöhnt. Den ersten großen Erfolg als Componist erntete Lißt, und zwar persönlich, in Wien im Frühling 1869 mit seiner „Heiligen Elisabeth“, einem Oratorium, das, wie sein Autor, die niedern Weihen mit weltlicher Eleganz trägt. Den aufrichtigsten und unseres Erachtens verdientesten Beifall haben hier Lißt's wahrhaft reizende Orchestrationen einiger Märsche von Fr. Schubert gefunden.

Einige Thatumstände mögen hier noch Erwähnung finden, welche zwar nicht unmittelbar musikalische Productionen betreffen, aber doch für die veränderte Physiognomie unseres Musiklebens charakteristisch sind.

Der musikalischen und Theaterkritik wurde nach dem Jahre 1848 mehr Sorgfalt zugewendet. Während dieser Zweig zur Zeit der Alleinherrschaft Bäuerle's und Saphir's sehr im Argen lag, wird er gegenwärtig in viel würdigerer, wissenschaftlicherer und unbefangenerer Weise behandelt. Den Anfang dieser Wendung zum Bessern machten schon (von einzelnen tüchtigen Kritiken in Witthauer's Zeitschrift und in der Wiener Musizzeitung abgesehen) die „Sonntagsblätter“ von L. A. Frankl (1842 bis 1848), welche muthig gegen die Virtuosenvergötterung und die Suprematie der italienischen Oper auftraten. Gewissermaßen an die Stelle der Sonntagsblätter (mit Ausschluß aller Belletristik) trat 1855 die „Monatsschrift für Theater und Musik“, vom Jahre 1859 wöchentlich unter dem Titel „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik“ erscheinend. Dieses von zwei hochgestellten Kunstfreunden geleitete, jetzt leider eingegangene Blatt übte durch seine gänzlich unabhängige Stellung und seinen würdigen Ton einen wohlthätigen Einfluß. Den „Recensionen stand eine Zeit lang ein reinmusikalisches Fachblatt gleicher Tendenz zur Seite, die von Selmar Bagge redigirte „Deutsche Musikzeitung“ (1860 bis 1862), welche aufhörte, als Bagge zur Uebernahme der bei Breitkopf und Härtel erscheinenden „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ nach Leipzig übersiedelte. 1855 gründete L. A. Zellner eine Zeitschrift, „Blätter für Musik, Theater rc.“, deren Redaction 1869 an L. Oppenheim überging.

Der Vollständigkeit wegen seien auch die öffentlichen Vorlesungen über Geschichte der Musik hier erwähnt, welche der Verfasser dieses Buches in den Jahren 1859 und 1861 im Waffensaale des kaiserl. Zeughauses und 1863 im Sitzungssaale des Wiener Gemeinderathes hielt. Es war dies seit Chladni (1814) das erste Unternehmen dieser Art, und die außerordentlich zahlreiche Betheiligung des Publicums bewies, daß ein reges und ernstes Interesse an der wissenschaftlichen, namentlich historischen Betrachtung der Musik sich herangebildet hatte, von dem in früherer Zeit wenig oder nichts zu merken war.

An der Wiener Universität wurde 1864 eine außerordentliche Lehrkanzel für Geschichte und Aesthetik der Tonkunst errichtet.

Als ein technischer Fortschritt ist die Annahme der französischen Normalstimmung anzuführen, welche zuerst (1862) im Hofoperntheater und der

Hofcapelle, bald darauf in den Philharmonie- und Gesellschafts-Concerten eingeführt wurde.

Ob nicht dem außerordentlich gesteigerten und vervollkommten Musikwesen zu Trotz viel von der ehemaligen Frische und Empfänglichkeit der Hörer im Strudel unserer ernsteren und bewegteren Zeit verloren gegangen sei, will ich hier nicht untersuchen. Ganz ist der Gedanke nicht zu unterdrücken, daß einst bei mittelmäßigeren und selteneren Productionen das Publicum die Werke der Meister vielleicht mit ungetheilterer Freude und Rührung genoß, als jetzt, wo sie ihm in so reicher Fülle und technischer Vollkommenheit geboten werden. Dem allgemeinen Entwickelungsgesetz, welches die bewußte Reflexion auf die Epoche naiver Empfänglichkeit folgen läßt und das neben dem Ernst politischer und socialer Kämpfe dem holden Spiel der Kunst erst die zweite Stelle im Völkerleben anweist, hat auch Wien sich nicht entziehen können. Trösten wir uns damit, daß der Ernst, der seit der Bewegung von 1848 alle Lebensthätigkeiten wie in einen neuen, tieferen Grundton zu stimmen und zu tragen begann, auch unserer Auffassung der Kunst zu statten gekommen ist, ja daß wir die Musik würdiger und sorgsamer pflegen, seit wir aufgehört haben, ihr allein zu leben.

Alphabetisches Namen-Register.

Bedeutung der den Eigennamen beigefügten Abkürzungen.

C.	bedeutet: Cellist.	Fl.	bedeutet: Flötist.	Musikh.	bedeutet: Musikhändler.
C. B.	" Contrabassist.	G.	" Geiger.	Ob.	" Oboist.
Cl.	" Clarinettist.	Guit.	" Guitarrespieler.	P.	" Pianist.
Clv.-Fbr.	" Clavierfabrikant.	Harf.	" Harfenspieler.	Pos.	" Posaunist.
Comp.	" Componist.	Harm.	" Harmoniumspieler.	S.	" Sänger(in).
Dir.	" Dirigent.	Horn.	" Hornist.	Schriftst.	" Schriftsteller.
Fag.	" Fagottist.	Mand.	" Mandolinespieler.	Tr.	" Trompeter.

Seite

Artaria Musikh. 99
Artôt Joseph G. 330
Aßmayer Comp. 302, 354
Asten Julie von C. 420
Auenheim Frau S. 261
Auernhammer Josefa P. 125

Bach Otto Comp. 409
Bagge S. Schriftst. 432
Baillot G. 234
Bärmann Heinr. Jos. Cl. 248
Bärmann Karl Fag. 252
Bärmann Karl Cl. 345
Bäuerle Friederike P. 326
Bayr Georg Fl. 251
Bazzini Ant. G. 342, 416
Becher Dr. A. J. Comp. u. Schriftst. 322, 356
Becker Jean G. 404, 418
Beer Cl. 118
Beethoven als Pianist 127
205 f.f. 206 ~~207~~
Beethoven als Concertgeber 273

Seite

Belleville Frl. v. P. 224, 329
Bellunghi Horn. 253
Benda Georg G. und Comp. 109
Benda Maria S. 109
Bender Mad. S. 265
Bender Brüder Cl. 248
Benedict Jul. P. 225
Benesch Friederike P. 326
Benesch Jos. G. 232
Bériot Charles de G. 338
Berlioz Hector Comp. 357
Bertolazzi Mand. 257
Bertrand Aline Hrf. 256
Berwald Franz Comp. 357
Besozzi Ob. 39
Bettelheim Caroline S. und P. 420, 429
Bigot Marie P. 213
Birnbach Aug. Guit. 257
Birnbach C. 246
Bishop Mrs. S. 345
Blagrove Henry G. 340
Blahetka Leopoldine P. 223
Blangini Mad. G. 234

Seite

Bochkoltz-Falconi Anna S. 419
Bochsa Harf. u. Comp. 345, 355
Bocklet G. u. P. 222, 326
Bode Horn. 253
Bohdanowicz Comp. 86
Böhm Jos. G. 205, 231
Böhm Leop. C. 245
Böhm Theob. Fl. 250
Bohrer Max C. 245
Bohrer Ant. G. 238
Bohrer Sofie P. 340
Bolla Mad. S. 105
Bonno Comp. 15, 39
Borgandio (Gentile) S. 261
Borzaga Aegyd. C. 327
Bösendorfer Ig. Clv.-Fabr. 363
Botgorschek Fl. 327
Bottesini Giovanni C.-B. 340, 418
Boucher Alex. G. 239
Brahms Comp. P. 396, 418
Brandt G. Friedr. Fag. 253

Seite
Braun Fag. 345
Briccialdi Giulio Fl. 540, 345
Brod Ob. 345
Bull Ole G. 338, 417
Bülow von P. 417
Bury Betti S. 328

Capponi Anna P. 326
Carlberg Dir. 410
Catalani Angelika S. 261
Chladni Acustiker 136, 183
Chopin P. 226
Clauß Wilhelmine P. 415
Clement Franz G. 227
Clementi P. 125
Coda Mad. S. 261
Costa Abbate Guit. 132
Cramer John P. 129
Czartoryski Fürst (Quartett) 40, 387
Czerny Jos. P. 222
Czerny Karl P. 221

Dachs P. 420
David Fel. Comp. 357
Davidoff C. 418
Davies Miß Glash. 134
Démar Therese Harf. 255
Derffel Jos. P. 420
Dessauer Comp. 367
Dessoff Otto Dir. 389
Dietz Ob. 249
Dittersdorf G. u. Comp. 39, 43, 45, 110
Dizi Harf. 256
Döhler Th. P. 329, 341
Dont Jak. G. 327
Doppler Franz Fl. 327
Dotzauer C. 329
Drechsler Jos. Comp. 305
Drechsler Raf. Fl. 251
Dreyschock Alex. P. 347, 415
Drouet Louis Fl. 250
Dumba Nicolas Präses 398
Durst M. G. 327
Duschek Josefa S. 105

Seite
Eberl Comp. u. P. 128
Eck G. 108
Eckert Karl Dir. 388
Eder Josefine P. 326
Ehrbar Friedr. Clav.-Fabr. 363
Ehrlich Heinr. P. 327, 415
Eichhorn Bruder G. 340
Eichthal-Krings Harf. 345
Eisner Horn. 345
Engel Louis Harmon. 419
Engelsberg Comp. 398
Epstein Julius P. 420
Ernst H. W. G. 240, 339, 344
Ertmann Dorothea P. 213
Esser Heinr. Comp. 405
Esterhazy, fürstl. Capelle 39, 48
Evers Karl P. 341, 429
Eybler Comp. 198
Eyrich Fr. Dir. 398

Farinelli S. 103
Ferlendis Alex. Ob. 249
Ferlendis Jos. Ob. 117
Ferni Schwestern G. 416
Féron Mad. S. 261
Ferrari G. 106
Fesca Ernst G. 238
Field John P. 214, 328
Filtsch Karl P. 343
Fischer Abraham G. 108
Fischhof Jos. P. 326, 394
Fladt Ant. Ob. 249
Florentiner Quartett (J. Becker) 404
Foita Emanuel G. 232
Förster Eleonore P. 223
Förster Emanuel Comp. 207
Franz Stef. G. u. Comp. 207
Fränzel C. 246
Fränzel Ferd. G. 237
Fränzel Ignaz G. 108
Frieberth S. 39
Friedlowsky Jos. Cl. 248

Seite
Friedrichs Mad. Harf. 345
Füchs Ferd. Comp. 354
Funke C. 246
Fürstenau Fl. 250

Gabrieli Mad. S. 39
Ganz Gebrüder G. u. C. 330
Gärtner Karl Guit. 257
Gaßmann Comp. 6
Gebauer Fl. 250
Gebauer Dir. 183
Geiger Jos. Comp. 355
Geiger Constanze P. 355
Gellinek Abbé Comp. 126
Gerbini Mad. G. 234
Ghys Jos. G. 340
Giuliani Mauro Guit. 215, 256
Glöggl Franz Musikh. 380
Gluck Comp. 14, 39
Goldmark Karl Comp. 409
Goldschmiedt Otto Comp. 415
Gouvy Theod. Comp. 409
Grassini Josefine S. 264
Grazioſi Karoline S. 265
Griesbach Mad. Harf. 256
Grün Jacob G. 420
Grünbaum Therese S. 266
Gusikow J. Holz- und Strohinstr. 330
Gyrowetz Alb. Comp. 40, 49, 355

Hackel Ant. Comp. 356
Hager Joh. (v. Haßlinger) Comp. 406
Halm Ant. P. 222
Harlas Helene S. 248, 261
Härtinger J. C. 327
Häser Mad. S. 261
Haslinger Carl. Comp. 356
Hasselt van Mad. S. 361
Hausse Louise P. 418
Haumann Theod. G. 342
Hauschka Vinz. Dir. 133, 163

Seite

Haydn Jos. Aufnahme in die Tonkünstlersocietät 15
Haydn Jos. „Schöpfung" und „Jahreszeiten" 25, 48
Haydn Jos. Einfluß auf das Concertwesen 26
Haydn Jos. Stellung bei Fürst Esterhazy 43, 45
Haydn Jos. Letztes öffentliches Erscheinen 78
Heindl Eduard Fl. 344, 345
Heinisch Therese S. 39
Heißler Karl Dir. 385
Heller Stefan P. u. Comp. 227
Hellmesberger Georg d. ä. G. 232
Hellmesberger Georg d. j. G. 327
Hellmesberger Jos. G. 327
Hellmesberger Jos. (als Concert-Director) 381
Hellmesberger (Quartett) 400
Herbeck Joh. Dir. 385, 393, 396, 408
Herbst Mich. Horn. 253
Hermstädt Joh. Cl. 248
Herring v. Dir. 76
Hildburghausen, Prinz v. 39
Hiller Ferd. Comp. 387
Hindle Joh. C. B. 246
Hochprugger Harf. 131
Hoffmann Joach. Comp. 207, 355
Holz Karl G. 307
Hölzl Gust. Comp. und S. 356
Hornisten, russische 330
Horzalka Joh. Comp. u. P. 222, 355
Hoven Comp. 367, 379
Hradetzky Friedr. Horn. 253
Hummel J. N. P. 126, 214, 328
Hürth Theod. Fag. 253, 327
Hyde-Plomer Miß S. 261

Seite

Jaell Eduard G. 232
Jaell Alfred P. 419
Jansa Leop. G. 232
Jansa (Quartett) 306
Jarnovich G. 109
Joachim Jos. G. 343, 417
Joël Gabriele P. 420

Kalkbrenner P. 220
Kanne F. A. Schriftst. 168
Kanz Kath. (Canzi) S. 265
Kastner Rosa P. 415
Kauer Ferd. Comp. 171
Keller Fl. 251
Kemble Adelaide S. 330
Khayll Alois Fl. 252
Kiesewetter Schriftst. 140
Kirchgeßner Marianne Glash. 134
Klein Th. Cl. 327
Klesheim Br. v., Vorleser 367
Kletzer Feri C. 418
Kohaut Lautenist 131
Kolar Auguste P. 418
König Ed. Horn. 327
Kontsky Apollinar v. G. 329
Kotte Cl. 345
Kozeluch Comp. u. P. 124
Kozeluch (Frau Cibbini) P. 214
Krafft Ant. C. 244
Krafft Nicolaus C. 244
Krähmer Karoline G. u. Cl. 249
Krähmer Ernst Ob. 249
Krause Cl. 248
Krebs Mary. P. 418
Kreutzer Konradin Comp. 212, 354
Kreutzer Rud. G. 234
Kullak Theod. P. 341
Kummer F. A. C. 246
Kurzböck Frln. v. P. 214

Lachner Franz Comp. 353
Lafont G. 234, 329

Seite

Laidlaw Rowena P. 330, 338
La Motte G. 106
Lanner Josef Walzercomp. 17, 364
Lannoy Baron Dir. 307
Larcher Mad. G. 238
Laßnigg Therese P. 223
Laub G. 403, 417
Lazarew Alex. v. Comp. 409
Legnani Luigi Guit. 257
Legrand C. 246
Leidesdorf M. J. P. 222
Leitermayer Comp. 360
Leppich Mechaniker 136
Leschetizky Theod. P. 327
Lewy C. E. Horn. 327
Lewy Richard Horn. 328
Liebel Jos. C. 341
Lind Jenny S. 346, 415
Linke Jos. C. 244
Lipinsky G. 338
Lißt Franz 226, 310, 334, 348, 387, 408, 431
Lolli G. 106
Longhi Frln. Harf. 255
Lotto J. G. 418
Loewe Karl Comp. 357
Lubin Leon de St. G. 240
Lukaseder Karoline P. 326

Magnus Helene S. 419
Mair Franz Comp. 409
Mälzel, Mechaniker 136
Mandini Stef. u. Frau S. 104
Mara Gertrud S. 103
Marchesi (di Castrone) Herr und Frau S. 419
Marchesi Luigi S. 104
Martinez Marianne Comp. 124
Maurer Louis G. 240
Mauthner Amalie P. 326
Mayer Charles P. 348
Mayseder Jos. G. 229, 327
Mazas G. 238

Seite
Mehlig Anna P. 418
Mendelssohn-Bartholdy Comp. 17
Menter Jos. C. 329, 340
Menter Sofie P. 418
Merk Jos. C. 245
Mestrino G. 108
Metzger Clara (Vespermann) S. 265
Metzger Karl Fl. 250
Meyer Fried. Seb. S. 268
Meyer Leop. v. P. 343, 417
Meyerbeer Comp. 219
Milanollo Schwestern G. 342
Milanollo Therese G. 415
Milder Anna S. 346
Molique G. 238, 329, 344
Moralt Brüder (Quartett) 306
Mortier de Fontaine P. 348
Moscheles Ig. P. 216, 343
Mosel J. F. v. Comp. u. Dir. 145, 150
Mozart W. A. 17, 22, 120
Mozart (Sohn) P. 211
Müller Friederike P. 326
Müller Josefa Harf. 131, 255
Müller Iwan Cl. 247
Müller Gebrüder (Quartett) 305
Muschietti S. 104

Netzer Jos. Comp. 354
Neukirchner Fag. 345
Neukomm Sig. v. Comp. 360
Neumann geb. Sessi S. 261
Nicolai Otto Comp. 315, 354
Nottes G. 327
Novello Klara S. 310, 330, 346

Occa del C.-B. 247
Onitsch Nina P. 326

Seite
Ordonnez Karl Comp. u. G. 113
Orsi Romeo Cl. 419
Oster Antonia P. 224
Oury G. 330

Pacher Ant. J. P. 327
Paër Mad. S. 260
Paër Ferd. Comp. 260
Paganini G. 241
Paisible G. 108
Panny Jos. Comp. 355
Paradis Therese P. 124
Paraviccini Mad. G. 240
Parish-Alvars Harf. 330, 345
Pasqual Louise Harf. 255
Pasta Judith S. 264
Patti Carlotta S. 419
Pauer Ernst P. 327, 343, 418
Payer Hieronymus Comp. 222
Pechwell Antonia P. 223
Pehatschek Franz G. 231
Petschacher Alex. Ob. 249
Pfeffer Karl Comp. 409
Piatti Alf. C. 340, 416
Pirkhert Eduard P. 327
Pischek S. 346
Pixis Friedr. G. 237, 329
Pixis Peter P. 329
Pleyel Camilla P. 337
Polledro Joh. G. 234
Popper C. 418, 420
Pott Aug. G. 330, 342
Pratté A. Harf. 345
Preyer Gottfried Comp. 302, 355
Proch H. Comp. 355, 366
Promberger Joh. P. 224
Pruckner Dionys P. 416
Prume François G. 340
Pugnani Comp. 112
Punto Horn. 118, 253

Seite
Radicati Felix G. 238
Radichi Julius S. 268
Randhartinger Comp. 303, 355
Rasumowsky, Fürst, (Quartett) 203
Rauch Horn. 253
Regondi, Melophon 341
Rehaczek Nina P. 224, 326
Reicha Ant. Comp. 254
Reichardt Alex. S. 419
Reichardt J. Fr. Schriftsteller 49, 55, 63
Ries Ferd. P. 211
Rode G. 236
Roger S. 419
Röllig Glash. 133
Romberg Anton Fag. 252
Romberg Bernh. C. 114, 245
Roth Paukenschläger 133
Rousseau Mad. Fl. 251
Rovelli G. 238
Rubinstein Ant. P. 341, 416
Rufinatscha Johann Comp. 356

Sainton Philipp G. 340
Salieri Comp. 14
Sallomon Fanni P. 326, 224
Salzmann Gottf. Comp. 355
Saphir M. G. Schriftst. 365
Satter Gustav P. 416
Schachner Rudolf P. 327
Schanz Clav.-Fabr. 129
Scheller G. 109
Schläger Hans Dir. 396
Schlesinger Karl C. 327
Schmidt Aug. Schriftst. 319
Schmiedl Joh. B. Dir. 291
Schoberlechner Franz P. 223, 329
Schröder-Devrient S. 265
Schubert Franz Comp. 141, 283, 428

Seite

Schubert Ferd. Regens-chori 359
Schulhoff Jul. P. 415
Schulz Karl Harf. 256
Schulz Leonhard Guit. 257
Schumann Rob. Comp. 371, 428
Schumann Clara (siehe Wieck).
Schunke Ernst (Sohn) Horn. 253
Schunke Gottfr. (Vater) Horn. 253
Schunke Ludwig P. 225
Schunke Karl P. 225
Schuppanzigh G. 71, 203, 229
Sebastiani Ferd. Cl. 248
Sedlaczek Joh. Fl. 251
Sedlaczek Nina P. 326
Sedlak Cl. 348
Seegner Pos. 327
Seidler C. A. G. 237
Seipelt Josefine P. 223
Sellner Jos. Ob. 163, 249
Servais C. 341
Sessi Marianne S. 260
Shaw Alf. Mrs. S. 330, 346
Siboni Jos. S. 260
Simon Ob. 248
Simonin-Pollet Harf. 255
Singer Edmund G. 415
Sivori Camillo G. 339
Slawjk Jos. G. 241, 329
Sommer, Euphonion-bläser 345
Sonnleithner Leop. von Dr. Schriftst. 140
Sontag Henriette S. 266
Spielmann Frl. v. P. 214
Spohr Louis G. 46, 199, 235
Spohr Dorothea Harf. 255
Stadler Ant. Cl. 118
Stadler Abbé Comp. 199
Stainer v. Felsburg P. 214
Stamitz G. 108
Starzer G. 113
Stegmayer Ferd. Dir. 223, 393
Steibelt P. 128
Stein Karl P. 224
Stein Fried. P. 211
Stockhausen S. 416, 418
Stoll Fr. Guit. 345
Stollewerk Nina Comp. 356
Storace Anna S. 103
Strauß Johann (Vater) Walzercomp. 364
Strauß Johann (Sohn) Walzercomp. 410
Strauß Jos. G. 231
Strebinger Fritz G. 232, 327
Streicher And. Clav.-Fabr. 129
Streicher J. B. Clav.-Fabr. 363
Strinasachi Regina G. 108
Süßmayer F. Comp. 170
Swieten van 47
Sydow v. Th., Deklamator 177
Szalay Julius P. 223

Täglichsbeck G. 329
Tarquinio Mosé S. 265
Tartini G. 106
Taubert Wilh. Comp. 357
Tenducci S. 104
Tesi Victoria S. 39
Thalberg P. 226, 331
Thieriot G. 234
Thurner Fried. Ob. 249
Titze Ludw. S. 307
Todi Mad. S. 103
Tognini Mad. Horn. 253
Tomaschek Comp. 44
Tomasini Luigi G. 232
Triebensee Ob. 118

Ullmann Ob. 327
Unger Karoline S. 266

Seite

Vanhall Comp. 126
Vesque von Püttlingen (siehe Hoven).
Vieuxtemps G. 329, 341, 403, 415
Vimercati Mand. 257
Vivier E. Horn. 348
Vogl Mich. S. 267
Vogler Abbé Comp. 194

Wagner Rich. Comp. 408, 430
Walter Clav.-Fabr. 129
Walter Aug. Comp. 357
Wartel Franz S. 346
Wartel Therese P. 341
Weber K. M. Comp. 176, 218
Weidinger Tr. 119
Weigl Jos. Comp. 198
Weinwurm Dir. 396, 398
Weiß Franz G. 233
Wendt Ob. 249
Werner Jos. Fr. 253
Westerholz Friedr. Ob. 249
Wieck Clara P. 332, 416
Wiehle Ad. G. 238
Wiest, Vorleser 347, 366
Wild Franz S. 416
Wilt Marie S. 421
Willmers Rud. P. 344, 413
Winkler von Forazest Louise P. 326
Wolf Louis Guit. 132, 257
Wölfl P. 128
Wolfram J. Fl. 251
Worzischek Hugo P. 222
Wranitzky Anna (Kraus) S. 266
Wranitzky G. 113
Würstel P. 224

Zamarra Harf. 328
Zellner L. A. Harm. 419, 432
Zierer Fl. 327

Druck von Adolf Holzhausen in Wien
k. k. Universitäts-Buchdruckerei.